

LA JUNGLE DE BERNSTEIN

par MARC-ÉDOUARD NABE

M. Bernstein a été l'un des auteurs les plus célèbres de l'entre-deux-guerres, bien que son talent ait toujours paru plus mince que son énervement et son habileté. Il a su rassembler, pour soutenir la platitude de ses dialogues, des comédiens de grand mérite. Quand on voit vers quelles soupentes M. Bernstein conduit la langue française, on a brusquement envie d'écrire en zoulou, en russe ou en anglais.

Kléber Haedens

Bernstein est une espèce de long chimpanzé, costumé en joueur de golf, rasé, puant le Yankee et le fat, la chair blême d'un champignon ou d'un mal blanc, et d'ignobles yeux morts, en groseilles à maquereaux.

André Suarès

Je crois bien que je serai gêné toute ma vie par l'étalage de tels sentiments sur une scène de théâtre.

Robert Brasillach

Le mot de ce théâtre, c'est salir. Tous les sentiments sont tournés au vil, toutes les intentions avouées ou cachées sont ignobles. Un seul pouvoir est respecté, même quand on se donne les gants de le maudire et de l'insulter, toujours avec une admiration secrète : celui de l'argent. Ce mélange de désir sexuel et

d'avidité pécuniaire rend les pièces de ce malheureux juif insupportables à voir et à écouter.

Je ne parle pas du ton monocorde, conséquence fatale d'une exaspération factice, ni de la niaiserie qui apparaît soudain au tournant d'une réplique, ni de l'ennui qui flotte mêlé à ces vapeurs malsaines.

Léon Daudet

Des sujets charmants : une femme qui se vend pour payer les dettes de jeu de son amant, un financier constraint de se ruiner pour entraîner dans sa chute l'homme qui couche avec sa femme. Le tout dans un dialogue qui est une déjection d'adjectifs ivres, vociférés par des mannequins en son mais qui ont un mégaphone dans le ventre et une gesticulation de fous en pleine crise.

Lucien Rebatet

Bernstein, où il n'y a pas un mot grossier, n'en dégage pas moins une impression de grossièreté, de bassesse, d'insolence crapuleuse. C'est indéfinissable, et c'est du dégoût.

Paul Léautaud

Bernstein, c'est une femme qui s'habillerait en veuve pour faire le trottoir.

Jean Cocteau

Bernstein se roule dans les situations gênantes comme un cheval dans l'herbe.

Julien Green

Le vieux Bernstein, agonisant de peur, crispé et cherchant à salir une dernière fois la France, a écrit hier soir un ignoble article où il traite Hitler de raté. Ce vieil histrion de boulevard a encombré nos tréteaux pendant quarante ans de sa production de bas étage.

Adulé, léché, sucré par toutes les belles dames de la société parisienne.

Pierre Drieu La Rochelle

Bernstein ! Toute la boue du théâtre, tout ce que la dramaturgie a connu de plus bas depuis trente ans, histoires sorties des ruelles du beau monde, l'équivoque morale, le journal intime des forbans maîtres de Paris et copains de l'auteur, l'art le plus prostitué qu'aient porté les planches les plus pourries des boulevards. Au ruisseau, Bernstein, comme naguère tous les déchets du monde tsariste ! Au ruisseau, Bernstein, à la boue ! Il s'y sentira chez lui !...

Louis Aragon

Les « âmours » contrariées... les suramours de la cinquantaine... les scrupules désastreux, les traditions désuètes, les perversions de l'héritage, la sottise des industriels aryens... les ménopausées du Génie... etc. etc. enfin tout le théâtre Bernstein... international... l'antique friperie surmenée, la foire des fantômes abusifs, délavés, écheveaux de nouilles dramatulantes... Tout cela creux absolument, grossièrement inactuel, fictif, tricherie hurlante...

Louis-Ferdinand Céline

Bernstein ? Un Hérode grelottant...

François Mauriac

Etc, etc, etc. Un écrivain qui a inspiré tant de haine de son vivant ne pouvait qu'être propulsé, à sa mort, soit dans l'amour lumineux, soit dans l'indifférence la plus obscure.

Habituellement, les artistes maudits supportent plus ou moins stoïquement le silence quand ils sont là, c'est une fois disparus qu'ils se mettent à faire du bruit. Les exemples pullulent et presque aucune exception ne vient confirmer une règle qui s'en passe. Bernstein a été un auteur adoré et détesté dans un barouf fameux pendant plus d'un demi-siècle, et qui, le

jour même où il mourut, plongea dans l'oubli pour ne plus jamais en ressortir. Comme si son corps, contrairement aux autres mal-aimés qui se servent du leur pour boucher l'accès à l'amour dont ils estiment que leurs contemporains leur sont redevables, avait emporté dans la tombe l'énergie à laquelle tenait son exaspérante notoriété. Tout le monde connaissait Bernstein : une fois invisible plus personne ne sait qui c'est.

Moi, si ! Je sais qui c'est. Je suis fier de re-connaître Henry Bernstein. Pour ça, c'est simple. Il suffit de tout dire, et pas en vrac. En commençant par un de ces commencements dont on fait les Verbes.

Né le 20 juin 1876 à Paris, Henry Bernstein est le fils d'un Marcel, riche industriel ashkénaze qui a fait fortune au Pérou en vendant du guano. Oui ! Son papa gagne un fric fou avec de la merde d'oiseau ! Je vous l'avais bien dit que ça commençait fort. J'aurais voulu l'inventer que ça m'aurait été reproché. La mère de Bernstein se dit très inquiète des activités sentimentales de son mari... Il faut dire que le distingué Marcel Bernstein mène la grande vie à Paris, fréquente une société de juifs friqués et d'artistes en vogue. Il s'approche de la poitrine du petit paon de Mallarmé, Mery Laurent, donne un coup de main à Manet qui *manu militari* brosse le portrait de l'enfant Henry en costume de marin : un Manet beau comme un Soutine ! Après avoir été un petit quelque chose, il ne restait plus à Bernstein qu'à devenir quelqu'un de grand. Formalité pour un garçon qui pousse d'heure en heure. Il tourne dadais tordu à tremblette (*Chose incompréhensible, mes parents étaient très beaux*, s'amuse-t-il à dire lorsque sa laideur étonne). Il sent tant de feu en lui qu'il décide de tout flamber autour de lui. Il se jette dans la *lush life* avec un plaisir qui ne fait plaisir à personne.

Bernstein a vingt ans. Il se moque de tout comme peu de jeunes coqs de vingt ans savent s'en moquer. Peut-être n'est-il pas si coq. La preuve : appelé sous les drapeaux, il se barre à Bruxelles avec une belle baiseuse. Déserteur ! C'est ce que, sans rire, ses ennemis lui lanceront comme insulte toute sa vie. Ne sont-ce pas plutôt les lâches n'ayant pas le courage de déserter qui, à leur façon, fuient une jeunesse autrement plus dure que le service militaire ?

C'est la fin du siècle. Bernstein inocule sa fièvre à la Belgique. Il ravage son nouveau pays d'un merveilleux virus : la bombance. Duel et théâtre tous les soirs... Je parle du duel, ce n'est pas un mot : Bernstein est d'une arrogance formidable. Il égratigne volontiers les fils à papa qui rechignent à déconner à ses côtés. L'épée est son arme, bien avant la plume. Tching !

Tching ! Tchang ! Les gouttes de sang perlent, les chemises blanches rougissent : Henry Bernstein travaille. S'il ne s'est jamais servi d'une plume, c'est à cause de l'épée : grâce à elle nous avons échappé à un « écrivain » de plus. Quand il veut écrire, Bernstein dicte. Toute sa vie, il enverra quinze, vingt télégrammes par jour, à la suite, de vrais romans : Bernstein ne discute pas, il câble. Le pneu est le fax d'antan.

Ça y est ! Le flambard a fini sa première pièce : *Le Marché* (1900). Il l'offre à Séverine de passage à Bruxelles. Séverine ! La loubarde à Jules Vallès ! La crieuse du peuple est touchée au cœur par le jeune escogriffe vêtement et plein aux as.

Séverine rentre à Paris et lit la pièce à Antoine qui l'accepte immédiatement. Bernstein jubile en exil, *Le Marché* est joué au Théâtre-Libre. La critique et le public saluent cette histoire de salissures déjà si bernsteinienne.

À l'acte I, Gaston craint d'être ruiné (*Ce qu'il y a de plus terrible quand on se ruine*, confie-t-il, *ce n'est pas de voir les amis devenir indifférents...* *On s'y attendait — mais de voir les indifférents se changer en ennemis...*). Sa femme, Germaine, femme d'homme d'affaires et femme d'affaires elle-même, a de beaux yeux pers qui lui font un *regard indescriptible* aux dires de ses financiers courtisans... Elle a un amant aristo qui travaille avec son mari, et surtout, elle est aimée par un certain Forou, ancien maquignon devenu milliardaire : *D'ici une trentaine d'années, ce sera un homme parfaitement bien élevé*. D'ailleurs, le voici, Forou, avec son bouquet de fleurs qu'il berce comme un enfant. Brutal et pathétique, c'est le premier grand personnage typiquement bernsteinien ! Forou inaugure la galerie... L'acte II est conçu pour nous faire remarquer que si Forou est une brute, Gaston est un mufle : cette distinction entre le non-distingué et celui qui croit l'être est ce qui caractérise Bernstein par rapport aux autres auteurs dramatiques de son temps. Gaston, pris à la gorge, n'a qu'une solution : emprunter 30 000 francs à l'ex-massacreur de chevaux. Ça lui en coûte. *D'abord, il a une trop sale tête ! Je ne me résoudrai jamais à le rembourser*. Germaine en a vu d'autres pour sauver son mari, trompé mais aimé, dans la débâcle... Forou veut bien aider le couple en difficulté, mais d'abord, il tient à se débarrasser de l'amant de Germaine car il est sincèrement amoureux d'elle. Dans une scène violente où ils en viennent presque aux mains, le rustre explique à l'aristo comment il va le ruiner... Forou paye ensuite la dette du mari et tente d'apprendre à Germaine que celui-ci a une maîtresse, mais elle préfère ouvrir l'acte III. Elle s'engueule avec son Gaston quand Forou vient lui déclarer sa flamme et, par la même occasion, lui raconter sa vie dans une tirade superbe qui suffirait à classer Bernstein parmi les meilleurs « écriveurs » de confession amoureuse. Forou devient carrément sublime, il compare les amants abandonneurs que Ger-

maine a déjà connus à des charretiers qui assomment un enfant. Va-t-elle quitter son Gaston pour lui ? Il veut une réponse d'elle. Tout à coup, il pleut, Germaine s'inquiète, il n'a pas pris son pardessus. *Votre mari* ? dit Forou. *Vous pensez à lui tout le temps !... Vous l'aimez donc bien* ? Alors, quand Forou lui demande si elle accepte de lui céder, Germaine murmure un *oui*, mais un *oui* qui répond plutôt à sa question au sujet de l'amour qu'elle porte à son mari... *Rideau*.

C'est très rare que cet instant soit dramatisé, surtout pour terminer une pièce de théâtre : la femme qui s'attendrit sur le vaincu en se donnant au vainqueur... Que Forou soit un bougre de basse classe empoté et lyrique au cœur d'artichaut effeuillé ne fait que rajouter de l'héroïsme à ce non-drame bourgeois !

Antoine — qui joue Forou — est impressionné par son nouvel auteur, le jeune antimilitariste noceur qui n'avait pas les yeux dans ses poches pour avoir si bien observé les butors de la « haute » qui s'empoignaient chez ses parents. La dialectique de Bernstein se rôde dans *Le Marché* : les brutes ne sont pas si brutes, les purs ne sont pas si purs : le cynisme change de mains en cours de partie. Les ordures ont un cœur et les cœurs sont souvent pleins d'ordures : des sortes de poubelles.

Dès cette première pièce, les forces de Bernstein se rassemblent : absence de style et densité de l'émotion. Dans *Le Marché*, comme dans toutes les autres pièces réussies qui suivront, il ne se passe rien d'autre que du sentiment sur-sentimentalisé par la frénésie sociale : entre nobles et bourgeois, hommes et femmes, les âpres discussions d'affaires inondent les thèmes amoureux et les rendent boueux : il y a déjà des explosions d'orgueil et les complexes sociaux sont à la merci des coups de grisou sexuels les plus menaçants. La méchanceté sert de révélateur chimique, les aveux décapent. Bernstein est d'emblée au cœur de son théâtre : un cours de dissection pour cannibales embourgeoisés. Sans honte, en s'inspirant de la pire psychologie dramatique de son époque, Bernstein ose en rajouter. Son but est évident : prendre à la gorge.

NOUS sommes au tout début du siècle. Freud en est encore à commander un divan chez le Roche-Bobois de Vienne ! Henry Bernstein, lui, a déjà tiré la chasse de ce W.-C. bouché qu'on appellera bientôt l'inconscient.

Ça déborde ! Fou de joie, Bernstein écrit une deuxième pièce, rencontre l'actrice Simone, réussit à se faire amnistier et revient à Paris. Réconcilié

avec sa famille, l'auteur prend ses affaires en main. Il astique lui-même sa gloire. *Le Détour* (1902) se joue. C'est une histoire de mère et de fille.

À l'acte I, on tombe sur Jacqueline, la fille de Raymonde, une quadra délurée : elles vivent toutes les deux dans un cloaque chic. Jacqueline est courtisée par Cyril, un pâlot, mais finalement elle préfère Armand, le riche protestant qui veut l'épouser.

Acte II, Jacqueline est mariée, elle vit en province chez ses beaux-parents avec sa belle-sœur, une emmerdeuse. L'atmosphère est pire que celle qui nimbait la maison de sa mère. Les protestants sont protestants, c'est ce que Jacqueline ne supporte pas. Radins, puritains, lugubres, hypocrites : l'antiprotestantisme de Bernstein éclate dans ce tableau horrible. Raymonde venue visiter sa fille se fait recevoir comme un chien dans un jeu de quilles par le clan des austères. Le grand *clash* a lieu entre Jacqueline et Armand. Bernstein ne laisse jamais la langue des femmes en colère dans leur poche. Les jeunes mariés s'envoient de sacrées saloperies au visage. C'est un combat *physique*. Le salopard coincé lui reproche d'avoir loupé des affaires à cause de son caractère de catholique renâcleuse.

Acte III. Cyril vient d'enlever la mal mariée et l'entraîne loin du temple gerbant. Jacqueline retourne alors dans son bercail moral : elle préfère encore les médiocres noceurs aux étriqués rigides. Elle regagne cahin-caha et dare-dare l'utérus de sa maman. On n'échappe pas à son milieu, on s'en détourne un temps, c'est tout. *Rideau*.

Le public et les critiques sont atterrés par la virulence des propos échangés entre les personnages. Seul l'orgueil de l'un équipé de forceps peut sortir de l'autre les plus énormes « secrets ». Les m'as-tu-vu puent de laisser pourrir en eux les confessions les plus inavouables. Un terrible constat humain clôt chaque acte.

L'amitié entre les hommes est celle de gorilles qui auraient gardé les cochons ensemble. L'amour est battu comme des œufs dans un bol pour faire une omelette. Les hommes bernsteiniens n'arrivent pas à assouvir cet appétit-là : dévorer des omelettes de femmelettes !

Le style — si on peut dire — de Bernstein se retrouve dans ses didascalies. C'est là que sa voix propre, moulée dans un mépris inouï, se fait entendre. Dans *Le Détour*, sa liste de personnages est en soi un poème : il faut la lire comme tel.

CYRIL (39 ans), un Parisien.

ARMAND ROUSSEAU (34 ans), un provincial.

ROUSSEAU (66 ans), son père, vice-président du Consistoire protestant de Cherbourg !

LE MEILLAN (52 ans). Il se donne pour un fêtard de la grande époque, mais ce n'est qu'un vieux noceur, tout le monde le sait

bien. Il a un joli visage, mais que l'on a tant vu, trop vu ! Chacun lui parle, mais personne ne le reçoit. Il fait partie de tous les tirs aux pigeons, de toutes les commissions de fêtes, mais il n'est d'aucun club. Il a eu deux ou trois histoires désagréables, mais il n'est pas taré. On dit qu'il a du chic, mais ce n'est pas vrai ; il n'est que très, très soigné. Il tire de grands coups de chapeau aux vieilles grues. En somme, on l'a toujours connu : c'est sa force.

FRED (22 ans). *Imberbe, mince, petit. La raie. Les cheveux collés. Plus qu'Anglais et l'air d'un lad. Mais Français et plusieurs fois millionnaire. L'étoffe d'un redoutable roublard : toutefois c'est une victime.*

NISSOL (26 ans). *Joli. Un gigolo et qui sans doute aspire à monter en grade. Il est peut-être le fils de gens bien.*

MICHELON (44 ans). *Il est de Cherbourg. Il est chauve et malingre et poussif. Il est ennuyeux, même à regarder.*

JACQUELINE (19 ans). *Elle est très bien, vraiment. Elle a de la grâce.*

RAYMONDE WILSON (46 ans), *sa mère. Bonne et belle, vaniteuse et facile. On prétend « qu'elle n'a jamais été mieux qu'à présent ». Seulement elle a 46 ans.*

MADAME ROUSSEAU (55 ans), *femme du vice-président du Consistoire protestant de Cherbourg !*

LUCIENNE ROUSSEAU. *Pour l'observateur superficiel, c'est une jolie jeune fille sage et sévère qui ressemblera plus tard à sa maman.*

LE théâtre, c'est comme la guerre, on n'est jamais prêt dit l'auteur tourbillonnant de soucis... Bernstein donne sa nouvelle pièce : *Joujou* (1902). Elle est dédiée à Catulle Mendès, celui que Bloy surnommait Properce Beauvivier. Bernstein appelle ça une comédie et il a raison : c'est léger et même coquin pour la Belle Époque. Ça se passe dans un château normand : Blanche et Maurice (le couple) attendent la jolie Joséphine dite Joujou, une vierge pas effarouchée. Maurice engraisse et Blanche est malade. Un vieil oncle traîne par là (il fait de l'hygiène pour passer le temps) et aussi une copine, Germaine, qui forme un autre couple avec Max. Le voici, d'ailleurs, avec Joujou. Ils ont eu une panne de voiture (un de ces tacots du début du siècle avec chauffeur en grosse fourrure et lunettes sur la visière de la casquette énorme). Maurice drague Joujou qu'il n'est pas encore parvenu à déchiffrer (*La partition est bien simple pourtant*

dit la jeune fille) : il lui fait raconter comment un jour un officier des dragons lui a volé un baiser, et reçoit une gifle pour obtenir le sien. Farouche Joujou qui va bientôt avouer qu'elle aussi en pince pour l'audacieux Maurice ! Germaine arrive, et révèle à son ami Maurice que si elle trompe Max c'est parce qu'il est trop petit ! Elle croyait qu'il pousserait après le mariage, sans doute...

L'acte deuxième est aussi folichon. Joujou chante *La Périchole* pour signifier à son Maurice quand elle est seule. Ils manigancent ensemble une escapade à Paris pour consommer leur désir coupable. Les scrupules de Joujou laissent présager une *volupté unique* qui rend Maurice lyrique : *Demain, nous qui étions déjà riches, élégants, jalouxés, heureux, nous serons les deux êtres les plus heureux du monde ; demain, à la barbe des bons pères de famille et des méchantes grosses dames, secrètement, superbement, nous nous appartiendrons au cœur de Paris ! Tout autour de nous, battant comme un océan les murs de notre cachette, ce sera le tumulte de la cité et le trafic, et les passants et tous les idiots qui nous connaissent et qui mourraient d'apoplexie s'ils se doutaient qu'à dix mètres d'eux, nous nous aimons à cœur joie...* Voilà déjà le grand Bernstein amoral des pièces à venir, le roi de la tirade exaltée, souverain Vulcain des forges du désir.

Blanche survient et demande à son amie Joujou de l'aimer aussi fort qu'avant, car elle souffre des tromperies notoires de son Maurice. Joujou, affreusement gênée, écoute la plainte (splendidement écrite) de son amie qui l'éclaire sur la volagerie pathologique de celui qui va être son amant ! Blanche, de son côté, lui apprend qu'il a été celui de Germaine, la femme du petit Max... Évidemment, Joujou annule son voyage avec Maurice qui le prend très mal.

Le dernier acte bondit quatre ans plus tard, à Monte-Carlo, à l'hôtel où séjourne Joujou. L'oncle vient lui rendre visite. On apprend que Blanche et Maurice vivent en Algérie... L'oncle déclare subitement sa flamme à Joujou et la demande en mariage. Elle lui donnera sa réponse demain. Maurice arrive aussi. C'est l'acte des surprises ! Maurice a le cafard, il se fait chier à Mustapha, et puis il est resté sur une frustration. Joujou lui apprend qu'elle va épouser l'oncle. Maurice fait son numéro de pleureur regrettEUR, il se traite lui-même de *triple brute*, il parle de *l'automne de sa carrière d'amant* et de la *petite oppression familiale* qu'il éprouve au cœur : son désir est intact ! *J'ai si envie de vous ! Ne soyons pas logiques, soyons heureux.* Il s'emballe et veut rester là jusqu'à ce que Joujou cède : *Monte-Carlo for ever !* Elle se rétracte, lui demande de sortir, elle lutte et jusqu'à la dernière seconde on ne saura pas si elle va accepter ou non de se donner à ce séducteur... Si ! *Rideau.*

Proust voit *Joujou*. Ça le fait rire, cette niaiserie hétérosexuelle ! Bernstein lui plaît parce qu'il écrit pour un public précis qu'il vise à chaque

réplique. Il n'épate pas le bourgeois, il le met mal à l'aise. Ces nappes de concupiscence que l'auteur projette dans la salle comme une pieuvre son encre nocive noient les bourgeois présents. Tous ont déjà agi comme Maurice ou comme l'oncle qui y croit. Les jérémades de Blanche serrent toutes les gorges et quand Joujou se relâche à la fin dans les bras de son *lover*, bien des pantalons pointent puis s'inondent aux premiers rangs. La bêtise de l'amour-désir est manifeste. *Joujou* est à ce titre un pamphlet contre l'illusion sexuelle. D'ethnologue, Bernstein passe pathologicien des souffrances absurdes de l'hominien en rut. Lui qui a entendu parler de la femme la première fois à l'âge de treize ans dans un poème de Victor Hugo !

Le père de Bernstein avait proscrit dans la maison familiale toute allusion à une quelconque relation entre un homme et une femme. Il voulait que ses deux fils vivent dans une chasteté absolue *dont il semble qu'il n'eût jamais limité la durée*, comme disait Bernstein. Résultat, l'un est devenu homosexuel, l'autre dramaturge !

L*E Bercail* (1904) qui suit est la pièce la plus satirique du Bernstein première époque : il se fout de la gueule des lettrés de son temps, si méprisants envers les bourgeois qu'ils croient que les artistes sont là pour mépriser à leur place. Il n'y a rien de plus bourgeois que le milieu de l'art.

À l'acte I, on fait la connaissance d'Éveline, gourde grisée de « poésie » qui résiste aux avances d'un jeune plumiteux toquard : Jacques. C'est une mauvaise mère (magnifique tirade de femme dégoûtée par sa progéniture) et elle hésite encore un peu à être une mauvaise épouse. Ça vient vite. Le gros mari, encombré de sa sœur, a beau essayer de décourager le poète dragueur (*Allez votre chemin qui vous conduira à de grands succès et laissez-nous, petits bourgeois, aller le nôtre qui nous mènera à une vieillesse paisible et ignorée.*), sa femme se rebiffe et refuse de le suivre à Lyon. Premier *clash* sur lequel le rideau tombe : Éveline plaque tout pour son Jacques à la con.

Le deuxième acte se passe quatre ans plus tard. Éveline est la compagne de l'écrivain en herbe. Ça cafouille entre eux. Avec son mari, elle se sentait trop seule, avec Jacques trop entourée. Cette existence d'« artiste » est une sorte de galop vers *on ne sait quoi, une hâte inutile et toujours croissante, une perpétuelle trépidation*. Les amis de son homme la font dégueuler, comme nous qui assistons à une de ces soirées débiles où les fats de l'homme-de-lettrerie médiocrissime palabrent bourgeoisement en récitant leur prose toc de snobs *cheap*. C'est si consternant que ça ne peut que

rappeler certaines coutumes florissant à notre époque, que Bernstein aurait adoré salir. Éveline commence à regretter sa vie sage. Jacques la déçoit et la fatigue. Elle regrette son fils comme toutes les imbéciles divorcées d'aujourd'hui qui ont tout plaqué pour « s'éclater ». Rien n'a changé et surtout pas le milieu du faux art. Éveline critique son poète qui lui reproche son *refroidissement*.

Le dialogue entre la bourgeoise « pure » et l'artiste bourgeois est remarquable. Éveline reproche amèrement à Jacques de ne plus être l'amant qu'il était et d'évoluer en pantin parmi d'autres pantins. C'est un raté et il ne se plaint qu'avec sa clique de truqueurs et d'imbéciles... *La littérature, c'est Guignol !* Il lui répond qu'au moins, ses *pantins* ne sont pas bourgeois comme ceux qu'elle a connus avec son mari : *ce sont des guignols qui frémissent !...*

Bernstein n'a encore écrit que quatre pièces et tout son théâtre sera truffé de merveilles de cet ordre. L'homme n'a pas de secret pour lui, ou plutôt il n'en a plus qu'un seul après son autopsie psychique : le secret de sa médiocrité. D'où le tire-t-il sinon de l'abjection qu'éprouve Dieu au contact de la créature qu'il a malencontreusement engendrée ?

L'acte I se terminait par l'engueulade d'Éveline avec son mari. Le II par celle avec son amant. L'acte III nous transporte à Lyon, là où le mari et sa sœur se sont installés pour élever le fils abandonné de la salope. Belle audace de placer tout un acte dans la chambre d'un enfant. L'émotion est à son comble quand, après plusieurs scènes de douceurs paternelles très senties (Bernstein n'était pas encore papa), Éveline surgit et, avec la complicité d'une gouvernante, retrouve son petit Georges. Le mélo est très beau. L'enfant ne se doute pas que cette femme qui pleure est sa maman. Le mari arrive et demande à la contrite de ressortir de sa vie. Elle est si émouvante dans son numéro de regretteuse qu'il finit par accepter de la réintégrer au « bercail ». *Rideau*.

Les premiers critiques sont enthousiastes. Ils accordent à Bernstein d'avoir inventé pour écraser le public une *stratégie d'une efficacité souveraine* : *exposition brusquée, préparation d'artillerie toute savante ; les combattants enfermés dans les trois murs d'une chambre à coucher ou d'un salon ; et le grand duel, lionne contre lion, serpent contre mangouste, nous y assistons palpitants — oui, palpitants, ne mentons pas — par le quatrième mur, démolî, devant la rampe.*

Presque tous ont repéré la force animale des pièces de Bernstein. Outre la métaphore simiesque qui revient souvent à propos de l'auteur et de ses créatures (*Cet être long, voûté, dégingandé, se jette sur les femmes avec la violence d'un chimpanzé* ou bien *Les personnages ne parlent jamais que d'eux avec une impudeur de singes*), c'est plus généralement le reproche de bestialité qui est récurrent. Les spectateurs se sentent troublés et salis

d'être les témoins de ces situations tendues jusqu'à ce qu'elles claquent. Un journaliste dégoûté remarquait que *les tirades de ces hommes en veston qui en serrant les poings se prennent pour des personnages shakespeariens sont en fait de longues dissertations épidermiques qui ravalent l'amour à son niveau d'animalité et sont une offense à la fois au bon goût et au respect de l'être humain...*

Les hommes ? Des businessmen stressés, dilettantes pervertis, brutes épaisses dont le péché mignon est d'affiner leur brutalité. Les femmes, elles, se servent de leur cœur comme d'un baise-en-ville, c'est-à-dire un vieux sac où fourrer leur prêt-à-tromper. On dit que les personnages féminins ont l'air d'avoir été violés devant un coffre-fort et que lorsqu'il essaie d'exprimer des sentiments plus subtils, Bernstein a l'air d'un *bûcheron de la passion*. C'est la psychologie à coups de griffes, la dictature de l'amertume, les gargouillis du tourment, les naufrages sentimentaux au fond de divans défoncés par des amours dégueulasses. Dès le début, l'univers de Bernstein s'affirme comme étant gouverné par l'amour et l'argent. L'amour de l'argent, l'argent de l'amour... Où les autres sont fleur bleue, Bernstein est fleur bleu marine, presque noire, les fleurs bleues du mal. En dépit de ce que les esprits chagrins disent, l'argent n'est pas glorifié. Bernstein est peut-être le seul auteur dramatique à avoir su montrer sur scène le veau d'or et ses idoles, le vrai veau d'or de son temps, découpé en côtelettes boursières par des bourgeois qui ne pensent qu'à baiser.

BERNSTEIN lance sa cinquième pièce *La Rafale* (1905). On commence à piger son sens du titre : allégorique et réaliste à la fois... Toujours composé de six lettres, les six lettres magiques, ésotériques, sataniques, apocalyptiques comme celles des personnages du grand théâtre : Œdipe, Hamlet, Phèdre, Cyrano, l'Aiglon... Et puis le gimmick Zambeaux : désormais, dans presque toutes ses pièces, Bernstein, superstitieux, y introduit un personnage (féminin ou masculin) qui apparaît ou pas (plutôt pas) mais dont la présence au détour d'une tirade ou d'une scène est un clin d'œil quasi hitchcockien. Quand il oublie Zamba (l'orthographe varie humoristiquement), la pièce est un échec. Après Mademoiselle Zambeaux (la vieille institutrice du *Bercail*), c'est au tour de Zamba, le bijoutier, de « passer » par *La Rafale*.

La Rafale est un tournant : à partir d'elle, le théâtre de Bernstein devient célèbre et honni pour la même raison qu'il est dur, dur à casser ceux qui l'attaquent de front. Tout y est dur : les sujets, les personnages, les sentiments. Il devient politique par excès de vérité psychologique : c'est le

moment où l'auteur a choisi son ton et donc le paye. *La Rafale* dépasse les cent représentations, c'est Gémier qui joue, avec Madame Simone, et les plus huppés des amateurs parisianistes applaudissent la tragédie « bourgeoise ».

L'acte I se déroule tout entier en folâtreries entre aristocrates, vieillards et militaires puants. On apprend que Robert, un joueur de cartes invétéré, a perdu au jeu 650 000 francs. Pour échapper à la prison, il doit les rembourser en vingt-quatre heures. Sa maîtresse, Hélène — épouse pas modèle d'une *moule* —, s'en émeut. Son Bob est dans le pétrin ? Qu'à sa dot ne tienne ! Elle propose d'éponger la dette de celui qu'elle aime. Le *sportsman* brûlé refuse et c'est « déjà » l'acte II. Hélène tente de vendre ses bijoux, puis son corps, et enfin son orgueil filial. Le joaillier d'abord, le cousin vicieux ensuite, puis son propre père, redoutable parvenu, tentent d'éteindre les uns après les autres le feu de l'exaltée en cours de sacrifice. Tout foire. La longue scène 4 — la meilleure — avec le père est étonnante de violence. Le mépris fait rage. L'inflexible papa radin provoque presque le rire tant il est odieux. Les deux personnages vident leurs sacs comme des mitrailleuses en pleines rafales. Bernstein atteint là un genre qui fera son grand succès : l'étalage des saletés en public. La gêne du spectateur est un des objectifs du dramaturge. Hélène avoue à son père qu'elle trompe son mari à qui il l'a mariée de force, et qu'elle veut sauver son amant Robert. *Ah ! La gredine !...* souffle le vieux phoque avant de s'entendre menacer par Hélène d'être ruiné par le scandale que provoquerait son suicide !

— *Coquine, tu es complète ! Tu veux me faire chanter.*

Le père et la fille en viennent aux mains, c'est antique dans l'insoutenable.

Acte III. Robert déprime. Ses créanciers ne lâchent pas ses mollets mordus. Hélène perd espoir. C'est comme une course. Le père reçoit l'acculé, il lui propose un marché : il paye sa dette en échange de quoi l'amant oublie sa fille et disparaît au Transvaal. Robert fait mine d'accepter mais à la surprise générale, au moment où Hélène apporte l'argent de ses bijoux vendus, il se suicide ! Coup de théâtre dans la tête !... *Rideau*.

Avec *La Rafale*, les premiers malentendus surgissent : *La Libre Parole* de Drumont félicite Bernstein d'avoir si bien transposé dans le monde aristocratique *les caractères de sa race*. Voilà où mène l'antibourgeoisie des uns et des autres ! Première indication sur l'ambiguïté formidable du dramaturge vitriolant. Il y en aura d'autres.

Bernstein ne souffre aucune critique, ça le fait trop souffrir. La moindre réserve le transforme en ours sauvage et violent. Les journalistes le savent : *Si vous ne vous inclinez pas devant son génie, Bernstein vous fait empê-*

gner par les flics et vous emmène dans le panier à salade. Au trou les réticents !

Ça commence à devenir longuet : le succès, le talent, et toujours pas de chef-d'œuvre ? Bernstein a déjà trente ans. Il est fébrile comme un tigre en manque. Il donne des coups de griffe dans le vide. Puis une griffe accroche quelque chose.

CEST *La Griffe* (1906). Une *comédie*, ironise l'odieux auteur. Bernstein est déjà un maître de l'ignoble : c'est sa pièce la plus aboutie de cette période (comme Picasso, Bernstein a ses périodes : la grisâtre, la caca d'oie, la marron gadoueuse, la glauque à grumeaux etc.). Et quelle aisance dans l'enchaînement des déceptions ! Si un orchestre d'extra-terrestres avait assisté à la première de cette *Griffe*, au Théâtre de la Renaissance, je gage qu'ils se seraient fait une si piète idée de l'homme que l'envie de conquérir notre planète les aurait quittés bien avant la tombée du rideau.

Pas un effondrement pour relever l'autre. Tout s'écroule sous les piteux orages des âmes moches. Le héros, c'est encore un de ces P.-D.G. grandioses de la pathétique abjection : Achille Cortelon, chef socialiste du journal *Le Populaire*. Une sorte de Serge July, en plus attachant. Il est brutal dans son idéalisme primaire et son portefeuille en forme de cœur bat si fort pour Antoinette, la fille d'un de ses journalistes miteux (le douteux Doulers), qu'il l'épouse ! Sa déclaration d'amour (acte I, scène 4) est une merveille. Doulers avec sa mère (qui, en statue de commandeuse, ouvre la pièce de sa seule voix d'ivrogneresse), Antoinette avec la bonne, et Cortelon lui-même avec sa propre fille Anne : tous les duos relationnels sont conçus sur le même modèle : chacun est immédiatement corrompu par ce qu'il dit à l'autre. Les arrière-pensées sont visibles, presque tangibles, prises dans la pâte visqueuse des dialogues, lâchés comme une diarrhée par à-coups. Toute parole que les personnages bernsteiniens prononcent plaide instantanément en leur défaveur. Pas une question qui ne soit désagréable pour celui qui y répond méchamment : c'est du grand art et tout va si vite. Dès le deuxième acte qui se passe deux ans plus tard, Antoinette, devenue madame Cortelon, a pris du poil de la bête qui lui sert de mari. Il l'appelle *Toto* et ne voit pas qu'elle l'incite à se pourrir. Elle a la fourberie terrible d'une maîtresse chanteuse. Sa fausse compassion pousse Cortelon au vice de devenir une ordure (il n'était qu'un gros con). L'acte II s'achève en explosion insupportable : toutes ces tensions finissent par tout foutre en l'air entre le père et sa fille, comme entre le patron et son rédacteur en

chef, le « pur » Leclerc qui démissionne parce qu'il ne veut plus se charger d'une besogne qu'il juge *nuisible aux intérêts du socialisme*.

Dix ans plus tard (acte III), la gentille Anne, artiste sculpteuse, que l'on découvre lesbienne, n'est pas plus douce avec ses modèles que son père ne l'était avec elle. D'ailleurs, le voici, le magnat est détruit, en miettes. Il est pathétique et Bernstein excelle dans les autocritiques bavouilleuses de canailles contrites : il rendrait poignant le grand méchant loup au moment où il vient de dévorer la grand-mère du petit chaperon rouge ! Encore un affrontement, et puis un autre. Assister à une de ces scènes culminantes telles que Bernstein en crête ses actes est insoutenable. Cortelon revoit Leclerc, c'est la titanomachie habituelle. L'un méprise l'autre qui le hait. Grande leçon de morale politique, avec des jeux de miroir bien placés aux quatre coins de la dispute. Dans ce jeune intransigeant, Cortelon se voit lui-même tel qu'il était : c'est pour s'assommer lui-même bien sûr qu'il brandit la statuette de bronze avant de s'humilier.

Qu'on en finisse ! L'acte IV nous fait avancer d'un lustre. Ça manquait à la déchéance cortelonesque : un peu de temps encore pour bien le finir, le faire piétiner par son gendre Doulers d'abord, puis par sa femme, l'impitoyable Toto ! Elle est courtisée par un nouveau petit jeune et songe à plaquer cette loque d'Achille dont elle fut le talon. Il est trop mouillé dans les affaires ! Il fréquente trop Zambaux, l'industriel ! Comment un socialiste comme lui a-t-il pu se laisser aller à de telles magouilles politico-financières ? Anne a beau essayer de sauver son vieux bison de père, il n'échappera pas, tout d'abord à la haine de son épouse vomie à la scène 11 (une des plus extraordinaires scènes de ménage — de ménagerie — jamais écrites), et ensuite au mépris de l'huissier et de l'officier de paix. *Merde !* hurle-t-il d'ailleurs (historiquement, le premier « merde » prononcé au théâtre). Ici, à cet instant, il délire : Lucien Guitry est formidable dans le rôle de Cortelon, mais on se prend à imaginer aujourd'hui Philippe Noiret ou bien Jean Rochefort (les acteurs vivants faits pour jouer Bernstein pullulent et ils ne le savent pas...) en ministre dément, juché sur son bureau, la tête cabossée, criblé par les huées de la foule et chantant, seul comme un personnage biblique sur sa montagne sainte, une *Carmagnole* absurde. *Rideau*.

Ah ! Quelle *Griffe* ! Quatre-vingt-dix ans après, elle fait toujours aussi mal. Quelles plaies elle laisserait aujourd'hui dans les chairs flasques de nos contemporains ! Il faut remonter *La Griffe*, car elle a été écrite pour nous, enfants sauvages du socialisme à la française.

Toutes les « affaires » les plus abjectes des deux septennats mitterrandiens trouvent leurs prémonitions dans les pièces dites *brutalistes* de Bernstein. Des « personnages » comme Jacques Séguela, Laurent Fabius, le docteur Garetta, Samir Traboulsi ou bien le ministre Bérégovoy qui se suicide un 1^{er} mai par déception idéologique semblent sortir tout droit de cette

jungle que Bernstein fait pousser peu à peu sur le continent, après tout très sage, du théâtre français du début du siècle.

Les affaires Botton, Carignon ou Michel Noir qui ont défrayé une chronique qui va les engloutir à jamais dans l'oubli sont *bernsteiniennes* en ce qu'elles mettent à jour la faiblesse sentimentale de crapules plus ou moins impunies. Il s'agit toujours pour Bernstein de plonger sans peur dans l'horreur lyrique de l'homme de pouvoir en chute libre.

Actuellement, celui qui détient la palme des bernsteiniens est Bernard Tapie. Les autres sont loin derrière. Par sa personnalité et la façon dont il se comporte dans les eaux de l'argent, Tapie est le plus formidable poisson de l'aquarium Bernstein qu'on pourrait constituer. À un point tel qu'après avoir fait l'acteur pour Claude Lelouch au cinéma, il pourrait être utilisé par un directeur de théâtre pour incarner un personnage de Bernstein ! Quand il sera sorti de prison, on en reparlera...

Les petits estomacs ont longtemps reproché à Bernstein de mettre en valeur des êtres médiocres pris dans la tourmente de leurs sentiments politisés. C'était considéré comme désuet d'avance, mais de nos jours on embrasserait sans hésiter l'auteur dramatique qui saurait transposer la nullité tragique des magouilleurs présents, appelés à ne laisser aucune autre trace que celle de leurs foirades respectives dans les domaines de l'escroquerie intellectuelle, morale ou financière.

La puissance de Bernstein à *déboucher* les salauds n'a échappé à aucun détracteur de son temps aussi injuste soit-il. *De quelque côté qu'on se tourne*, disait l'un d'eux, *on n'y aperçoit que fange, laideur, ignominie. Passez en revue les personnages : tous gredins ou mufles, souvent les deux à la fois... Quelle étrange manie possède M. Bernstein de vouloir absolument que chacune des figures qu'il introduit sur scène ait une tare ! On dirait qu'il ressent comme une joie satanique à étaler les stupres du monde, à les offrir en spectacle, à s'en repaître. Une odeur de pourriture émane de La Griffe comme de La Rafale. Pas un rayon de soleil sur ce fumier, dans ce cloaque pas une fleur, ni la fleur du sacrifice ni la fleur de l'idéal, partout le morne assouvissement des appétits, le rut sans allégresse, la mort, le néant.*

PARIS bout d'attendre le prochain Bernstein. Lucien Guitry, déjà colossale star totale, devient un arbre. Son fils Sacha, au lieu d'essayer de l'abattre, creuse l'ombre qu'il lui fait : il y trouvera un trésor. De quoi devenir plus Guitry que Lucien, car pour l'heure Lucien est un

Bernstein plus qu'il n'est un Guitry : il semble né pour être un personnage bernsteinien.

La méfiance — c'est le moins qu'on puisse dire — qui s'épaissira avec le temps entre les deux rois de Paris vient de là, même si Bernstein est le premier aîné à saluer très sympathiquement la naissance de l'auteur Guitry. La générosité enthousiaste du terrible griffeur mérite d'être mise en lumière un instant. Bernstein n'a pas hésité à dire en direct qu'il aimait *Nono*, première pièce éblouissante du jeune Sacha : *Les mots partent, jaillissent, fusent, des mots de situation, tous, sans une plaisanterie rapportée, plaquée. Les quatre personnages qui se font du mal et qui s'en font pour tout de bon, qu'ils nous amusent ! L'auteur les déchire, les tord... et nous nous tordons... c'est de l'art. En vérité, M. Sacha Guitry (dix-neuf ans) est doué, on en frémirait.* Quelques succès plus tard, Sacha et Bernstein se partagent le monde, ou le théâtre qui en tient lieu. L'un dans le rire, l'autre dans les pleurs, tous les deux soi-disant au service d'une bourgeoisie horrible qu'ils magnifieraient de leur talent putride... Bien sûr, rien de plus inexact. Moins encore que Sacha, Bernstein n'est « collabo » de ce microcosme de nantis imbuvables : *Je n'ai jamais assisté à un dîner dans le monde sans goûter âprement la tragédie qui se jouait autour de la nappe.*

On se moquait de Sacha Guitry qui se prenait pour Molière et de Bernstein qui se prenait pour Racine, mais s'il y eut un Molière et un Racine dans le théâtre français du xx^e siècle, ç'a bien été Guitry et Bernstein. On leur reproche leur prévisibilité alors qu'ils sont tous les deux inspirés par une fantaisie totale, dessinant l'un des traits d'esprit, l'autre des traits de corps. Le théâtre de Bernstein est un théâtre de corps et c'est bien ça qui a géné. L'âme des personnages est incarnée dans une chair si tangible qu'elle devient elle-même une sorte de corps, et entre ces deux corps, un corps à corps s'impose dès les premières répliques.

Les gazettes le disaient déjà : *Plutôt qu'un chirurgien disséquant le cœur humain, Bernstein est un boucher équarriссant la bête humaine pour en étaler les viscères béants avec un plaisir presque sadique, une joie presque démoniaque.* C'est du Soutine ! Bernstein fait du Soutine au théâtre : les dindes gigantesques comme électrocutées par la mort chez le peintre sont ces pimbêches écartelées par le désir et le fric chez le dramaturge. Tous deux travaillent sur le motif de la putréfaction et tous deux croient être réalistes : ils sont plus que ça, ils sont dans le vrai, dans la barbaque sanglante du vrai.

DANS *Le Voleur* (1906), Bernstein démontre encore une fois sa maestria pour les maelströms. En douze heures, la pièce passe par toutes les couleurs, elle descend du manège en trois actes et ses personnages ont encore le tournis. C'est une des pièces qui pourraient être remontées aujourd'hui, en insistant sur les harmoniques (les relations entre le père et le fils, l'effet policier de l'intermède de Gondoin, la jalousie du mari qui supplante sa honte d'avoir une femme voleuse...). La structure est implacable : d'abord, des mignardises écœurantes entre couples d'oisifs (pour bien mettre le spectateur en état d'antipathie — comme on dit en état d'apesanteur — à leur égard) ; puis, l'action, l'acte même (ici le vol d'une lourde somme d'argent dont s'accuse le fils de la maison par amour pour une des invitées) ; ensuite, la grande engueulade conjugale (toujours plus dure) à laquelle aucune pièce n'échappe ; enfin le *secret* (d'une femme souvent) qui éclate au grand jour, saignant d'amour-propre et désinfecté aussitôt par la mansuétude du plus brutal des personnages étonnamment attendri ! *Rideau*.

Le Voleur (en fait *La Voleuse*) rend définitives ces quelques lois théâtrales que Bernstein impose de succès en succès. Lucien Guitry, toujours, est superbe en mari jaloux et honnête malgré sa rusticité, mais c'est Madame Simone qui crée là un des plus intéressants types féminins de la planète Bernstein : une coquette qui flotte entre la dépravée et l'amoureuse (*Du vice, oui ! Tant qu'on en veut, plus qu'on en veut*). La plus belle explication qu'elle trouve à son forfait c'est qu'elle avait besoin de cet argent pour rembourser tout ce qu'elle s'était acheté comme lingeries folles afin de plaire encore et encore davantage à son mari. Sa tirade du deuxième acte, tout en subtils *flash-backs* sentimentaux, et ornée de douleur désirante, est admirable. Très crûment, la voleuse maso demande à son macho de l'humilier encore et surtout de la *prendre tout habillée*, immédiatement. Dans les autoportraits de jouisseuses dévorées par leur lascivité, Bernstein excelle. Ici, la bêtasse passe à la folle d'amour, et, renversant sur sa route l'honneur et la morale si bien portés dans ces milieux, elle n'en a que plus de grandeur. Comme leur créateur, les héros de Bernstein n'ont pas peur du ridicule. Le ridicule ne les tue pas, il les ressuscite au contraire de leur mort bourgeoise.

Bernstein a compris que l'une des peintures les plus dégoulinantes de l'amour passait par ce que Zambault, le détective du *Voleur*, appelle *le spectacle de ces petites privautés conjugales*, et qui le récrée infiniment. Les amoureux — avant de se jeter les pires horreurs dans moins d'un acte — s'envoient souvent au début des pièces des tendreries rosâtres, diminutifs choux, petits noms gnangnans qui exaspèrent le spectateur. Dans la perspective du coup de théâtre que lui réserve Bernstein, rien ne peut laisser présager que les personnages qui s'entremettent *trésor des trésors*,

beauty, Riky (pour Richard) ou *ma cane en rubis* vont descendre si profond dans le véritable amour, sombre et humide, et effroyablement sincère comme en seraient incapables les Roméo et Juliette les plus purs. C'est même le code obligé : comme si Bernstein voulait nous dire que les rustauds sont peut-être plus méritoires d'atteindre la *réalité* de l'amour vrai que les esprits fins à qui il est finalement facile d'aimer « poétiquement » sans la présence de l'argent, de la magouille et du machisme le plus odieux.

C'EST la Belle Époque. Bernstein continue à se rendre insupportable. Ses confrères le regardent de travers. Tristan Bernard grommelle. Octave Mirbeau grimace. Bernstein a des fourmis au bout de l'épée. Entre deux duels, il baise Liane de Pougy, la casse un peu, la fait jouir, jouit avec elle : c'est l'amour.

Et puis, il fréquente un « mondain » qu'il est un des rares à considérer déjà comme un *grand esprit* : Marcel Proust, ce flagorneur notoire qui a l'air de perdre son temps à la recherche d'un grand livre à faire.

De Cabourg, Proust écrit sur des lettres bordées de noir à cet être *renversant* qu'il appelle *Nietsnreb*. Il aime la prestance du flambeur. Proust et Bernstein se prêtent de l'argent, se le remboursent exquisement, vont au bordel.

À Venise ou à Paris, ils fréquentent les mêmes sales cons. Ils ironisent sur les immondains. Le Gotha ne se doute de rien, Proust et Bernstein voient et entendent tout. Comment craindre l'œil et l'oreille de tels charmeurs ? Et pourtant, chacun enregistre l'étonnant masochisme de ces anges du vice qui se laissent plumer par les écrivains. Proust et Bernstein tirent les mêmes conclusions. Il n'y a que dans le beau monde que des pervers qui s'ignorent cherchent ainsi à souffrir par goût de cette ignorance même. Ce sentiment court dans toute *La Recherche* proustienne et Bernstein le fait dire à un de ses personnages les plus lucides : *Ah ! S'il n'y avait ici-bas que des serpents et d'innocentes personnes qu'il fallût préserver des serpents, comme le problème serait simplifié. Mais à chaque pas nous découvrons la multitude de ceux qui admirent le serpent... pour sa vigueur, pour sa souplesse, pour son étincelante approche. Le venin, le venin !... L'attrait de la morsure !*

Il est intolérable que, dans le langage courant, le qualificatif — péjoratif, qu'importe — de « bernsteinien » ne soit pas encore passé pour désigner cette espèce de superbrute au cœur saignant que l'auteur a créée. Il n'y avait que lui pour façonner de tels golems qui puent. Je suis peut-être halluciné, mais tous les jours je vois des « bernsteiniens » dans les rues, au café, à la télévision surtout. D'ailleurs, c'est pour la télévision que

Bertrand Poirot-Delpech, l'académicien français qui se croit toujours plus malin qu'un académicien français, a cru bon d'« adapter » *Samson* (1908), la huitième pièce de Bernstein, en la vidant bien évidemment de toute sa substance. Et c'est bien dommage car le choix de Roger Hanin dans le rôle de ce grotesque ours à fric de Brachart était excellent.

Mielleux, cet ancien portefaix de Marseille devenu le roi des cuivres égyptiens l'est ! Qu'est-ce qu'il pègue quand il aime son Anne-Marie ! L'aristo décheuse s'est vendue pour renflouer sa famillette dégénérée (air connu de la thématique bernsteinienne). *Samson* — une des plus longues pièces de Bernstein — commence par une énorme mise en boîte de ces marquis toquards, en particulier de l'amant d'Anne-Marie, Le Govain, clubman cynico-chic. Leur conversation de la scène 5 de l'acte I est si brutale dans la vivacité (c'est celle de Bernstein lui-même) qu'elle ressemble à un ping-pong entre deux hommes de Cro-Magnon !

Ce Jessie Le Govain est tellement gerbant avec sa maîtresse Anne-Marie, et même avec Grace, une Anglaise dont il a été le gigolo, qu'on se dit que Bernstein a raté son coup : aucun mâle ne pourra surpasser dans la pièce un parasite aussi ignoble.

Si, un et quel un ! *Brachart Pacha* soi-même, le héros, le dieu, la figure paternelle, le fameux mentor qui finit par attendrir et dégommer le jeune insolent sans scrupules comme dans toute bernsteinerie qui se respecte. Pour l'heure, ça frivole dans la haute : Brachart part pour Londres (il guigne un Reynolds à rapporter à son *Annette*...), il est persuadé qu'elle va en profiter pour le tromper : ça le rend d'autant plus ridicule qu'il veut absolument qu'elle finisse par l'aimer, cocu ou pas. Grace, humiliée par Le Govain, conseille au friqué trop sensible de simuler son départ pour l'Angleterre.

Acte II, Brachart surprend son Anne-Marie et c'est la scène, la désormais inévitable scène centrale d'explications terribles : la franchise d'Anne-Marie, avouant qu'elle a épousé le docker parvenu par intérêt, et l'insistance pénible de Brachart pour savoir qui est son amant font monter l'acte jusqu'au firmament glaireux, une de ces voies lactées formées d'étoiles en larmes et de comètes de sperme : splendide ! Acte III, Brachart, installé, seul au Ritz (préposé au café turc : le nègre Zambo), se fait raconter la surboum de sa femme et de ses petits amis par Grace, l'éconduite de Le Govain. Brachart décide de vendre tous ses cuivres égyptiens pour baisser les cours à la Bourse. Il veut entraîner l'amant de sa femme dans son autoruine. Il y a là quelque chose de grandiose chez ce « *Samson* » aveuglé par ses passions qui, de ses bras de docker marseillais, ébranle les colonnes du Temple jusqu'à le faire s'écrouler sur lui ! L'énorme mari tend un piège à l'amant freluquet, il convoque Le Govain et lui fait croire qu'il se cache au Ritz parce qu'il trompe sa femme ! La haine vengeresse se

déverse en lave volcanique sur la fin de l'acte comme dans les films les plus impitoyables de Tod Browning. Brachart qui ne sait pas plaisanter *bouffe* Le Govain : il lui annonce sa déclichette et son mariage *arrangé* par lui avec Grace qui a été *la femme à tout le monde*. Enfin, le Minotaure furieux déjecte sa bile dans un réquisitoire contre l'honneur qui donne le frisson.

Après le fracas de la haine, le murmure de l'amour. *Samson* est une pièce qui se finit bien : le géant déchu a ému la douce Anne-Marie. À l'acte IV, elle lui promet même d'essayer de l'aimer. La brute ruinée fond devant cette délicatesse finale. Le dialogue n'est plus pathétique, pour une fois un rayon de soleil rend belle la fin d'un drame de Bernstein. *Rideau*.

« Belle », c'est beaucoup dire. Léon Daudet, lui, ne tarit pas de mépris pour la laideur de ces dialogues *qu'interrompt ici et là tantôt un gros mot mal placé, tantôt une métaphore de pacotille. Les hommes s'expriment comme des mufles, se comportent comme des animaux. Ils tiennent du chien par leurs actes et du valet ivre par leurs propos. Les femmes sont des femelles mélancoliques, perpétuellement penchées sur leurs miroirs, leur propre caractère ou leur porte-monnaie. Elles n'ont ni cœur, ni tact, ni retenue, ou délicatesse...*

Cette pièce épaisse abonde en moments forts pour un grand acteur. Lucien Guitry au théâtre, puis Harry Baur dans l'une des rares adaptations cinématographiques pas trop ratées (par Maurice Tourneur) ont *dompté* le personnage de Brachart... Le Nabab est monumental à jouer : il est biblique et Bernstein prend de plus en plus conscience de sa « *biblicité* ». Mixé à la bourgeoisie française du début du siècle, l'Ancien Testament prend un goût carrément abject.

C'est Léautaud, je crois, qui a remarqué le premier l'art de la substitution chez Bernstein : toutes les caractéristiques que le spectateur de l'époque s'attend à trouver chez un personnage juif sont reportées sur un personnage goy, souvent aristocratique ou du moins grand bourgeois. Il était tentant de faire de « *Samson* » un juif parvenu. L'auteur s'en garde bien. Une des subversions de Bernstein, c'est le renversement des préjugés. Voilà pourquoi on l'a accusé parfois d'être un juif « *douteux* ». Certains juifs ont cru voir là une dissimulation honteuse, en tout cas la provocation, quasiment antisémite, d'un « *traître* » qui, pour mieux faire passer la satire qu'il veut infliger à ses personnages juifs, leur colle un masque de bon goy qui ne trompe personne. D'autres, au contraire, ont pu y voir l'extrême délicatesse de Bernstein, militant d'une sorte de judaïsme offensif qui démontrerait l'absurdité des clichés antisémites en « *goyisant* » la typologie dite « *judaique* ». Je trouve ça très fort. Une grande partie du scandale bernsteinien réside dans ce malin plaisir à brouiller les pistes de l'archétypisme. Elle explosera dans une nouvelle pièce au théâtre de Réjane.

ISRAËL (1908) : gros morceau. C'est aussi fort, aussi pathétique, aussi aberrant que *Samson*. Et toujours le même mystère : comment ce déménageur psychologique de Bernstein arrive-t-il à bouger de si lourds sentiments sur une scène, sans que l'ironie vienne en pervertir l'horreur montrée ? C'est le sortilège du mélodramaturge de haut niveau. Je pense à Rainer Werner Fassbinder ou à Douglas Sirk : le mélo chez eux est exacerbé au-delà du supportable, les situations sont scabreuses jusqu'à la nausée, le pathos trône impudiquement au milieu de l'action, et pourtant... Personne n'a envie de rire : le moindre être humain est pris au piège de l'émotion presque grossière dans sa volonté d'être aussi subtile.

Israël est gratinée : le jeune Thibault, prince de Clar, est antisémite à se damner. Il est même le leader d'un cercle de jeunes coqs drumontiens ergotant contre les juifs et leurs amis (notamment l'« ignoble » Zambault) pendant tout le premier acte qui se termine par la provocation de Thibault (excellent bretteur) foutant par terre le chapeau du fameux Justin Gutlieb, le Shylock bernsteinien (il a aussi un faux air de Gutman dans *Bagatelles pour un massacre* de Céline). Au deuxième acte, on assiste à la discussion entre la mère de Thibault, une aristo qui lui a inculqué un sens zélé de la chrétienté, et Gutlieb : la mère implore l'offensé de renoncer à accepter un duel tragique d'avance. L'orgueil de Gutlieb, renforcé par un anticléricalisme tenace, finit par nous apprendre que le juif n'est autre que le vrai père du jeune antisémite ! Ayant échoué auprès du père, la mère tente sa chance auprès du fils : elle obtient tout juste qu'il épargne Gutlieb mais le fils, sentant le malaise, interroge, puis finit par torturer sa mère afin qu'elle lui crache la vérité : enfin, il comprend qui est son vrai père ! Troisième acte : Thibault, se sachant à demi juif, décide de se suicider. Le prêtre de la famille (qui est pour beaucoup dans l'antichristianisme de Gutlieb...) l'en dissuade et le pousse plutôt à entrer dans les ordres. C'est Gutlieb lui-même qui, dans l'une des scènes les plus âpres jamais écrites par Bernstein, convainc son fils qu'il est plus juif qu'il ne croit, que c'est le juif en lui qui l'a rendu si brillamment antisémite ! Il aura beau se faire moine ça ne changera rien. Alors, comme le Robert de *La Rafale*, très antiquement, Thibault s'éloigne un moment et se tue... *Rideau*.

Qui aura le courage de remonter *Israël* ? Depuis sa création, la pièce n'a jamais été reprise. Déjà avant 14, *Israël* était inacceptable. Les spectateurs, accablés par le carnage des clichés auquel l'auteur se livre, ne pouvaient que hurler au scandale. Les caricatures d'antisémites et les caricatures de juifs s'entrechoquent : quel jeu de massacre ! Au fur et à mesure que le drame se noue et s'étrangle, on se dit que la pièce pourrait très bien avoir été écrite aussi bien par un juif que par un antisémite : voilà pourquoi on a pu croire que Bernstein était un juif antisémite. Il s'en explique très élégamment dans son indispensable avant-propos.

Gutlieb et Thibault se retrouvent dans la haine. La haine du chrétien contre les juifs vaut celle du juif contre les chrétiens. Le personnage subversif, c'est le père, car il renverse le particide en meurtre du fils ! Gutlieb détruit Thibault en le traitant de juif, et en lui expliquant que seul un juif comme lui pouvait combattre si violemment les juifs. *Israël*, c'est l'apologie du juif glorieux — fût-il à moitié aristocrate — contre les honteux de tout poil. Haïr sa honte, voilà la leçon que donne Justin Gutlieb à Thibault de Clar et lorsque par sa voix, Henry Bernstein découvre, avec une bonne avance sur les psychanalystes, que la « haine de soi » vient d'un puissant *instinct sémitique qui fait l'antisémitisme* (*J'affirme*, dit le père à son fils, *que vous vous êtes jeté dans l'antisémitisme, non par haine profonde du juif, mais bien par une divination juive, par une ambition juive...*), c'est aussi beau que lorsque ce même père clame son amour frustré pour ce fils caché en s'enorgueillissant de ses victoires sur sa race, *dans sa race* comme il le précise ! En fallait-il du guano sur la conscience de Bernstein pour que l'idée même d'un père soit en lui si violemment combattue ! Car si Thibault, au bout de trois actes horrifiants, est vaincu par son père, c'est que ce père à son tour trahit le sien, ce fameux Dieu, du plus profond de ses fibres. Comment Gutlieb pourrait-il pardonner à Dieu d'avoir laissé croire que les juifs étaient ses déicides ? Le père ne peut tolérer que son fils soit un dupe de plus *du grand mensonge qui agenouille la majesté humaine devant les contes de fées et les images*. La pièce ne se termine pas par le signe de croix de la mère pour rien.

Israël est une pièce irrécupérable. Aucun juif ne peut revendiquer un Gutlieb fier de l'antisémitisme de son fils, et aucun antisémite ne peut applaudir le suicide d'un tel chevalier de la cause, fût-il juif ! Les haines sont basées. Même la prophétie politique, pourtant si juste, d'un personnage annexe embarquant juifs et non-juifs dans le navire de la bourgeoisie qui aura à se mesurer bientôt avec les icebergs menaçants du prolétariat, est de peu de poids près du drame racialo-familial.

Israël est une pièce biblique dans le sens de la paternité. Corneille, Racine n'ont pas mieux transposé les dilemmes paterno-filiaux dans leur péplumeries hébraïques que Bernstein dans sa tragédie grotesque et crédible de confrontation impudique entre deux racismes métaphysiques en costumes 1900. Dans *Israël*, on voit d'abord un père pousser son fils au suicide, mais également un juif pousser à ce même suicide un autre juif (antisémite), ainsi qu'un père anticatholique tuer en son fils la part maudite que représente pour lui son baptême, et enfin un père se suicider soi-même à travers son fils, en exaltant sa ressemblance avec lui... Immoralité : « Tout père est un juif » ou bien encore « On est toujours le fils d'un juif ».

L, OUTRANCE d'*Israël* décontenance jusqu'aux adversaires de Bernstein. Ils sentent que cette pièce les offense, mais le temps qu'ils découvrent à quel endroit de leur sensibilité Gutlieb les blesse à mort, Bernstein est loin. *L'Action française* et ses camelots du roi s'organisent, ils sont exactement prêts au moment d'*Après moi* (1911), dixième pièce de ce *génie femelle d'Israël* (Maurras). Dès la première, les monarchos ressortent l'affaire de la désertion de Bernstein pendant son service militaire, perturbent la représentation, on se castagne devant et dans le Théâtre français, on dreyfuse l'affaire à fond, et le tour est joué : *Après moi* ne se joue plus. Bernstein retire sa pièce.

À l'époque, un scandale était ressenti comme un échec. Bernstein doit vendre ses tableaux (Cézanne, Bonnard, Redon, Renoir, Van Gogh, Matisse), va voir son copain Proust, se mord les poings. Il se bat en duel contre Léon Daudet qui, piqué dans son cuir de taureau réac par l'épée du torero *au nez bifide*, se déclare vaincu par le *foie jaune passé foie gras*, et, tout violet, va se taper des rognons aux patates.

Après moi n'est pourtant pas scandaleuse, même pour les scandalisables. C'est l'auteur surtout qui est visé, pas la nouvelle situation pénible qu'il a encore inventée : en vacances à Dieppe, un raffineur en huile d'âge mûr, chargé de gérer la fortune d'une amie veuve et de ses enfants, avoue qu'il les a sciemment ruinés. Au moment où cet abuseur de confiance veut se suicider pour échapper à la prison, sa femme lui *jette en plein cœur* qu'elle est devenue la maîtresse du jeune fils de l'amie veuve. Le mari grillé ne se suicide plus et propose à son infidèle de le suivre dans sa cavale. Elle aime bien le jeune homme qui l'adore, mais finalement préfère renoncer à lui car sa vieille ordure l'émeut... *Rideau*.

C'est loin d'être une des moins bonnes ! D'abord techniquement, Bernstein progresse dans la virtuosité des répliques bourrées de non-dits comme des pains de dynamite. C'est vif et briqué, et quelle modernité *réelle* (pas celle de l'expérimentalisation plus ou moins avant-gardeuse), quelle compréhension de l'art rival du théâtre qui naît (muet) à ce moment-là : le cinéma ! Un petit malin nommé Lanux, déjà, remarquait dans le théâtre de Bernstein le change donné au cinématographe par l'effet des *clics photographiques* qui raccourcissent les scènes en tableaux condensés, expressifs, laconiques : *le dialogue embarrassé ne commence à vivre qu'en se hachant de plus en plus, c'est lorsqu'on arrive aux monosyllabes, aux exclamations entrecoupées, qu'on rejoint le ton et le mouvement de la vie. Ce langage tend vers le silence, les qualités qu'il exige de l'acteur tendent vers celles du mime. Quand les héros ne parlent pas par gestes, ils nous entretiennent de leurs gestes. Le discours ne semble destiné qu'à combler le vide entre deux voies de fait, à occuper l'attente de nos nerfs. Les mots n'atteignent à l'ampleur et à la précision que dans l'injure ; la citation est*

impossible, il faudrait des instantanés. Bravo Lanux ! Voilà qui a bien dû reconforter la bête Bernstein blessée par l'hallali d'*Après moi*. En effet, qui, en 1911, faisait du cinéma muet-parlant au théâtre ? Les phrases les plus discontinues « parlent » mieux que les sempiternelles questions/réponses auxquelles le théâtre de cette fin de Belle Époque avait habitué les amateurs. Quand Irène, l'épouse du frauduleux Bourgade, se laisse entraîner (ivre et murmurante) par le jeune James, à la toute fin du premier acte, elle ne sait dire que *Qu'est-ce que ça fait !....* Cette scène d'amour, dans son échevellement byzantin (une des plus réussies), est *mise en valeur* par les cocotteries cyniques et bêtes (un mélange que Bernstein adore) du début qui emplissent l'atmosphère de la villa dieppoise. Très beau également, le suicide interrompu *in extremis* du mari, sauvé par la tromperie de sa femme ! Par sa propre jalousie plutôt. Ça lui redonne le goût de vivre et de faire chier ! L'engueulade entre les deux époux est désormais un classique, et le mari qui supplie l'amant de lui laisser sa femme également. Bourgade n'a pas la « délicatesse » de Justin Gutlieb ou la folie de Cortelon : c'est un raffiné de la grossièreté. Comme Brachart, c'est un vaincu qui triomphe, un cocu puissant : il sait émouvoir son vagin, tout inondé soit-il par le sperme d'un autre. Et roublard avec ça ! L'instant exact (acte III, scène 3) où il comprend que c'est James qui a baisé Irène est imperceptible pour nous, et la colère déjà très haute monte encore : les injures et les balbutiements de platitudes s'entrechoquent : c'est là que Bourgade dit le fameux *Vive l'amour ! Quelle ordure !* Dans l'expression du dépit, perlé par les points de suspension qui sont comme les papilles d'une langue antipoétique fabriquée sur mesure pour son propre usage, Henry Bernstein ne craint personne.

Aveux, étalages de sentiments, abaissements, vautrements, humiliations, complexes, vidages de sacs, écroulements psychologiques en direct, prises de bec, molestages, flanchages émotionnels, tressaillements, faillissements, absence totale de tenue : voilà les mouvements orchestraux, peut-on dire, auxquels Bernstein soumet sa dramaturgie. Car Bernstein est avant tout musicien. Sans doute autant sinon plus que son homonyme Léonard avec lequel tant d'ignorants le confondent... Il est insoutenable de voir ça au théâtre. Les culs nus exhibés, les branlettes publiques et autres badigeonnages d'étrons des happenings les plus *hard* des années hippies seront cent mille fois moins obscènes qu'une bonne vieille scène de ménage de Bernstein où un gros bourge, croyant le laver, salit rageusement son linge déjà douteux en famille. Plus la pièce avance, plus on en apprend sur les mobiles et les magouilles hors champ des « héros ». On cherche longtemps une certaine noblesse à ces rosses et à ces filous et puis à la dérobée, elle apparaît au moment le pire : souvent au moment de l'amour, ce terrible vertige du désir qui pue la pureté (ne me vient, aujourd'hui, aucune autre

définition). Les escrocs sont escrocs en tout sauf en amour, là en l'honneur de la vérité affective profonde qui les anime, ils s'immolent dans un brasier de sincérité.

BERNSTEIN se console de son four sous les jupes de Gérard d'Houville. Il s'agit de Marie de Régnier qui a avalé — ô beau boa ! — tous les décadents de son temps : Pierre Louÿs, Jean de Tinan et d'abord son pauvre mari monoclé Henri (romancier hors pair sur lequel j'écrirai plus longuement ailleurs) et qui ne pouvait pas soupçonner chez la jeune miss Heredia qu'il épousa la célèbre amazone qui allait tant le cocufier.

Après *Après moi*, ce n'est pas *Le Déluge* comme on l'a cru puisque le déluge, c'était déjà *Après moi*. C'est plutôt *L'Assaut* (1912). Les cabales dont les artistes sont victimes ne suscitent pas toujours chez eux la volonté d'être meilleurs.

L'Assaut, malgré son titre d'escrimeur, est une des mauvaises pièces de Bernstein : une molle, et exprès. Par tactique pure, le Jéhovah courroucé du théâtre a choisi de répondre aux attaques par un succès plutôt que par un chef-d'œuvre. Même ses ennemis jurés s'inclinent devant cette pièce *nouvelle manière* de l'auteur. Les critiques louent son rachat « moral », son indulgence humaine, son sens tout neuf de la nuance. Les premiers applaudisseurs se font un plaisir d'affirmer que *L'Assaut* est *la meilleure pièce de Bernstein*, ce qui, évidemment, est faux. Son ami Léon Blum loue son théâtre *rapide et pathétique*. L'auteur est revenu au Gymnase et a retrouvé Lucien Guity. Lui qui avait raté les rôles de Gutlieb et de Bourgade, le voilà en Mérital, veuf, père de famille, politicien scrupuleux, chef du *Parti social*, très ennuyeux dans ses confessions d'ancien voleur : au bout de trois actes, il se sort du chantage d'un journaliste pour plaire à Renée (une jeune fille qui l'aime) et finit en embrassant ses enfants apaisés. *Rideau*.

Malgré la poisseuse présence de l'argent, il y a une morale dans *L'Assaut* qui rassure les anti-bernsteiniens, et si ces trois actes sans sexe ont détendu l'auteur d'*Israël*, on ne peut pas — lorsqu'on l'aime pour ce qu'il sait faire le mieux (c'est-à-dire violer le platonisme) — « marcher » à *L'Assaut* de Bernstein et s'émouvoir de la noblesse de Mérital comme on s'émouvait de l'ignoblesse de Bourgade. Bientôt, Bernstein saura retourner la concession stratégique à l'avantage de son évolution artistique, et trouver l'équilibre entre sa première époque dite « brutaliste » et la seconde dite « psychologique ».

Une qui n'est pas dupe de *L'Assaut*, de son idéalisme latent et de son

happy end décevant, c'est Séverine. La vieille amie lucide ! La première flaireuse du monstre... Elle ne le lui envoie pas dire, et elle a absolument raison : *Tous ont été unanimes à célébrer le souffle nouveau qui passe dans votre pièce, son ton attendri, son « humanité adoucie ».* Bernstein, c'est trop. Ce sac enfariné ne me dit rien qui vaille. C'est le piège. Quand ils ne peuvent abattre, ils s'emploient à désarmer : à rogner les crocs, à limer les griffes, à effacer tout ce qui dépasse, à niveler tout ce qui domine, à obscurcir tout ce qui luit. Décevez leurs perfides espoirs. Rester vous-même, outrancier, cassant, brutal, un spécimen rare et splendide énergie. Vous soulevez la tempête, tout naturellement, autour de vous, comme certains arbres attirent la foudre. C'est un beau destin — n'abdiquez pas !

BERNSTEIN est heureux. Il danse le tango dans les cabarets à la mode, drague une descendante du marquis de Sade. Fréquente Gabriele D'Annunzio, redonne *Le Détour*, fait des bons mots, achète des Bonnard, des Vuillard, et toujours des Constantin Guys, son idole. Ce qu'il aura pu collectionner les Guys ! Bernstein en veut toujours plus : ça tombe bien, il y en a trop. On est obligé de brûler les Guys par centaines pour ne pas faire trop chuter sa cote ! Cocottes encorsetées, femmes du monde à gros seins, courtisanes à cheval, fiacres pleins de demi-putes froufrostantes : Constantin Guys est un peintre, un dessinateur plutôt, qui connaît la musique du désir. Plus crade, il annonçait Pascin. Cet univers de mondains immondes qui bavent de lavis sur le boulevard, c'est aussi celui de Bernstein. Guys est comme lui : un griffeur, griffonneur de ridicules : il s'agit bien de choper au vol les tics du faux élégant en mal d'amour.

Bernstein ne s'en lasse pas. Il est même obsédé, non pas par l'amour, mais par ce que l'amour fait aux mastocs qu'il s'est choisis afin d'incarner sa sensibilité. Jusqu'à présent, les bêtes humaines ont trois actes pour exhiber leurs points faibles. Guerriers en armures fendues qui se battent toute une vie pour mieux se montrer un instant en petits animaux blessés et timides attendris par les chatouillis les plus indiscrets de la sexualité.

L'indiscrétion ! La profession de foi d'Henry Bernstein... Désormais, il va en affiner l'utilisation. L'action va se présenter moins brutalement. *L'attrait horrible* pour ce théâtre va s'atténuer. Le public est épuisé de suivre ces scènes de haine charnelle, et le spectateur qu'on interroge dit qu'il a honte d'assister aux pièces de Bernstein avec *la curiosité triste qui pousse le badaud à regarder des traces de sang sur un trottoir*.

Bernstein penche sa tête patibulaire, pleine de tourments. L'impulsif en bagarre permanente se pose des questions sur ce qu'il fait : *Est-ce vraiment*

bon ? Je ne sais plus. Tout ce que je peux dire, c'est que si c'est bon, c'est très bon, mais est-ce vraiment bon ?

Il est temps d'amorcer un virage. *Virage* en six lettres... Comme *Secret*... On dit que Bernstein a transposé dans sa nouvelle pièce ses histoires avec Marie de Régnier. Faux, bien sûr : il l'a assez dit, et depuis *Le Marché* : *Je ne fais pas un théâtre à clefs*. Il crée une autre réalité, ou plutôt un autre réalisme, puisqu'il n'a aucune poésie. Bernstein se méfie même si fort de sa facilité à créer *de toutes pièces* du réel qu'il prend soin de gommer la moindre correspondance avec des personnages ou des situations connus pour que son théâtre n'ait pas l'air codé. L'allusion est sa bête noire.

L*E Secret* (1913) est une histoire totalement inventée. Le sujet n'a pas un grand intérêt, mais si on s'est davantage attaché à cette pièce qu'aux autres (au point d'avoir été la seule de Bernstein remontée en 1987 au Théâtre Montparnasse avec Anny Duperey, Nicole Jamet, Odile Mallet, Pierre Vaneck, Fabrice Luchini et Jean Hache), c'est qu'elle met pour la première fois en valeur un personnage féminin aussi trouble et puissant que les mâles turbulents déjà présentés. Sa puissance est dans le mélange de perversité et de sincérité, de bonté et de saloperie. Gabrielle a tout pour être gentille. Aucun mobile ne la pousse à faire le mal. Elle n'est animée par aucun sentiment bas ni aucune jalousie particulière. Elle aime Constant son mari qui l'adore, elle tient beaucoup à son amie Henriette dont elle cherche pourtant à briser le mariage (avec le niais Denis qui la croit vierge) en manigançant le « revenez-y » de son ancien amant Ponta Tulli ! Après le *clash* dans la villa trouvillaise où tous se retrouvent, elle finit par avouer son « secret » à son mari qui lui pardonne. *Rideau*.

Gabrielle n'est même pas diabolique, elle est perdue dans un brouillard de destruction : c'est plus fort qu'elle, elle doit nuire aux autres, car elle souffre trop, leur bonheur lui fait endurer un martyre. Trahir la délivre. Elle est une sorte de pure dans le mal. C'est une grande sœur de la Marie-Louise du *Voleur*, mais Bernstein, en l'isolant de tout motif, pathétise ses fourberies, et fait de cette merveilleuse et dégoûtante hypocrite une victime de sa gratuite malveillance. Il est fort, l'auteur qui rend mystérieuse la méchanceté ! Par sa folie, cette méchante malgré elle est déjà un personnage pirandellien. Encore une fois, ce qui intéresse Bernstein, c'est descendre au fond de l'être. C'est un mineur, il prend l'ascenseur et plonge dans le noir quitte à s'en foutre partout. Avec *Le Secret*, Bernstein a atteint une profondeur bien plus noire : celle du désir de vilenie inconscient de chacun

et qui ne demande qu'à se réveiller : *Mon théâtre n'a jamais eu pour objet que de découvrir les possibilités immondes que chaque être humain porte en lui.*

C'est une pièce lente, très « écrite », où rien d'autre ne compte que la remontée de l'âme glauque à la surface de l'être... Cette pêche à l'horreur chez l'homme, Bernstein la pratique depuis le début. Avec *Le Secret*, il en raffine les règles d'or. L'huile de la mécanique se sent. On en a sur le nez. Gabrielle, c'est aussi l'autoportrait de Bernstein lui-même : elle désordonne en secret les états d'esprit de ses personnages. Comme elle, l'auteur-metteur en scène choisit de faire rompre les uns, et de faire se retrouver les autres, il échafaude de faux hasards destructeurs.

Créé en 1913, *Le Secret* a été repris en 19, en 20, en 32 (au Français), en 46 avec Marie Bell. La pièce a été admirée en direct par une foule incroyable de personnalités contradictoires : d'Alain-Fournier à Henry James, d'André Gide à Henri Barbusse en passant par Charles Péguy venu pour son amie Simone... Péguy au « théâtre de boulevard » ! Oui ! Le chantre d'Ève a adoré *Le Secret*. Attaquant les sorbonnards qui prétendent détenir le secret de la pensée, Péguy s'énerve : *qu'ils aillent donc au Secret seulement, il y a plus de pensée dans quatre mots de Monsieur Bernstein que dans quatre-vingts cours de Sorbonne.*

Freud lui-même, ayant assisté à Paris au *Secret*, écrit une lettre à Bernstein pour lui dire à quel point son psychologisme l'a passionné. Comme dit un personnage de Bernstein : *Comprendre la vie, c'est respirer des odeurs putrides.*

Jacques Copeau reprendra *Le Secret* à New York... Oui, Copeau, le dieu des théâtreux encore aujourd'hui, Copeau qui ouvrait son Vieux-Colombier en 1913 justement... Et l'année du *Secret*, que monte le « révolutionnaire » Copeau ? Deux Molière et un Musset... Quelle banalité ! Voilà le genre de faux audacieux qui méprisait Bernstein. Tous timorés ! Le Cartel prétextant des planches à clous ! Les haineux du boulevard. Qu'est-ce qu'ils croyaient ? Échapper au boulevard, eux ? Mais ils y étaient à fond, au boulevard, comme les autres, un peu plus déguisé c'est tout. Le boulevard, c'est un faux problème : *tout* le théâtre est de boulevard. Eschyle, c'est du boulevard grec et Jean Genet du boulevard palestinien. Louis Jouvet, qui ne jurait que par Jules Romains, trouvait que Bernstein faisait *un théâtre tout en points de suspension*. En effet ! Quelle technique il faut pour écrire des strangulations de silences, des hésitations de sanglots, des brumes de mots, des bavures de non-dits ! C'est autre chose que de friser la mauvaise métaphore pour épater les gogos poétophiles ! Jouvet ne l'a pas compris. Tant pis pour lui, et pour nous car, au lieu de perdre son temps à moliériser à vau-l'eau, cet *acteur* génial aurait pu donner de superbes interprétations des machos bernsteiniens. Lui, Jouvet, les aurait merveilleusement tripotés,

les chapelets de points de suspension !... Il préférait sans doute la fausse poésie de Giraudoux.

La poésie, voilà en effet ce qui manque à Bernstein, et tant mieux : *Ce très peu de poésie qui est peut-être mon bien propre*. Il n'a pas le sens de la poésie, et surtout pas de celle qui s'accroche aux choses de l'amour. Sa poétique est ailleurs, dans la pureté de la brutalité qui fait s'entrechoquer les âmes en conflits : très peu de métaphores, très peu d'images, très peu de mots, en fait c'est très dépouillé, c'est très primitif, c'est curieux qu'aucun de ses contemporains n'ait apprécié son côté sauvage, biblique, antique. Les caractères taillés à coups de serpe et les situations choquantes par leur nudité exhibée, c'est exactement ce que tous les jeunes auteurs « modernes » depuis 1915 recherchent, l'état de cruauté et d'autocruauté tel qu'Antonin Artaud le préconise. Le véritable théâtre de la cruauté, c'est celui d'Henry Bernstein ! Artaud en dresse la théorie, Bernstein en détruit la pratique.

Pour Bernstein, l'ignominie est sans frein, l'abjection est débridée, les mauvais sentiments se cabrent, indomptables, la haine de la bourgeoisie copule avec la haine que les bourgeois éprouvent pour ce qui n'est pas bourgeois. L'odieux est son dieu. Le pessimisme est si amer qu'il est imbuvable comme de l'huile de foie de morue, l'huile de mauvaise foi d'une morue. Une « huile » a foi en une morue, une morue n'a plus la foi en son « huile » : voilà les situations de couples chez Bernstein. Les cris de douleur des âmes déchirées sont les longues plaintes de baleines pourchassées par quelqu'un qui leur ressemble. Ses drames ne sont mélodiques qu'à ce prix. Ce n'est pas par son « génie universel » que Bernstein atteint parfois Dostoïevski ou Shakespeare, c'est par son talent particulier à faire chanter l'horreur du tréfonds de l'homme. Il atteint le noir profond comme le Douanier Rousseau, sans être Vélasquez, peignait (selon Picasso lui-même) les plus beaux noirs de l'histoire de la peinture. Il n'y a aucune beauté chez Bernstein, il n'y a que de la laideur et elle est convulsive comme les surréalistes rêvaient que la beauté le soit, d'où leur haine envers Bernstein (Aragon).

Le rythme, la vitesse, le halètement, le souffle coupé... Bernstein ne laisse pas au spectateur le temps de se reprendre. C'est un théâtre terre à terre. Non pas un théâtre au ras des pâquerettes, mais sous les pâquerettes, rien d'aérien là-dedans, la faiblesse devient grandiose, la petitesse dilatée, la médiocrité passionnante, on est dans le temple de l'instinct. Même dans sa seconde période, moins théâtralement théâtrale, plus romanesquement théâtrale, Bernstein est sans poésie, sans « littérature ». Avant, sa violence était celle du coup de poing, maintenant c'est celle des bras qui tombent.

Voilà pourquoi Bernstein peut beaucoup apprendre à un écrivain : il possède tout ce qui lui manque. Les écrivains intelligents savent que la

grande littérature n'est pas condamnée à tourner en rond dans le monde littéraire où trop souvent elle se complaît. Les autres, écrivains livresques, ne s'affrontent jamais à l'homme mais aux œuvres croyant ainsi mieux faire les leurs (erreur). Lire, comprendre et aimer Bernstein, c'est construire ou reconstruire le monde si dédaigné de la psychologie qui est le secret de tout art profond et durable, car la psychologie pousse l'art à ne pas se contenter de faire réfléchir les esprits mais également à bouleverser les corps.

À l'âge où les artistes maudits meurent (37 ans), Henry Bernstein part à la guerre. C'est la Grande Quatorze qui envoie un coup de botte dans la croupe crinolée de la Belle Époque. Bernstein s'engage, histoire de bien montrer que le temps de la désertion est révolu. Il troque l'épée pour le fusil. Même en guerre, Bernstein se retrouve à Deauville : les hôtels luxueux sont transformés en hôpitaux. C'est là qu'il rencontre la gracieuse Antoinette Martin, petite soigneuse de blessés. Enfin, une jeune fille comme on n'en trouve pas dans le théâtre de Bernstein ! Ça vaut bien un mariage ! *Un couple, c'est un attelage* a toujours dit Bernstein... La famille Martin grimace un peu, mais ce juif fêtard scandaleux promet d'élever ses enfants catholiquement (pour la fête et le scandale, il ne promet rien). Ses enfants, c'est beaucoup dire : malgré ses précautions, Bernstein créera dans le ventre d'Antoinette un personnage que j'aime beaucoup : Georges. Une fille comme son prénom ne l'indique pas — *Mes parents me donnèrent le prénom masculin de Georges, sans que je susse jamais pourquoi* (peut-être le souvenir de l'enfant du *Bercail* ?) — née le 10 août 1916 et qui souffre encore aujourd'hui.

L'anxiété est héréditaire. Moi, c'est ma mère qui m'a refilé la sienne. Bernstein était certainement l'homme le plus tourmenté que Georges ait jamais connu. Il surprend son chien en train de la regarder bébé dans son berceau et c'est le *clash* avec le clebs. Le moindre bruit le détruit. Il vénère le silence comme un dieu maya. *Je voudrais être le seul dans le monde entier à faire un peu de bruit.* C'est Bernstein qui conseille à Proust de faire comme lui : tapisser son appartement entier de liège. Des rideaux lourds comme des murs de velours et des portes en véritables nuages verticaux : ainsi aucun son ne passe. Bernstein tremble assez comme ça : si une sonnerie quelconque le faisait sursauter, ce serait la fin du monde, de son monde (c'est pareil) où pullulent des monstres qui ont l'élégance de se taire entre deux grossièretés.

D'ailleurs, les revoilà, les monstres. La guerre les a bien affaiblis. Plus

très monstrueux, les bernsteinoïdes : la pièce s'appelle *L'Élévation* (1917) et c'est une catastrophe. Bernstein pousse quelques cocoricos qui font couac. Dans *Gilles* de Drieu la Rochelle, les jeunes héros décident d'aller voir *une pièce de Bernstein*, *L'Élévation*. Il y en a un qui trouve que c'est une *saloperie*, l'autre que c'est une pièce *très exacte qui explique parfaitement que les sentiments infects existent*. Dommage, Drieu ne pousse pas la scène (quelle scène a-t-il déjà poussée ?) pour qu'on entre au théâtre avec ses personnages, qu'on se fasse une idée nous-mêmes.

Bernstein est mauvais dans le Bien. À quarante ans, il devrait le savoir. Le cataclysme comme cataplasme, ça ne marche pas. Bernstein a beau enguimauver la Première Guerre mondiale dans une mixture de cocu et de kaki, le résultat est nul. Jamais Bernstein ne s'est vautré autant dans la bonne pensée. La volonté de montrer qu'il est davantage français combattant que juif déserteur le rend mièvre. *L'Élévation* c'est l'histoire d'une femme mariée échouant à distraire son amant de sa mission militaire et qui, après avoir craché le morceau à son mari, magnanime par patriottisme, prend conscience que l'adultère doit être sacrifié à la transfiguration morale... *Rideau*.

Si Bernstein a raté son *Élévation*, c'est qu'il a en tête depuis longtemps une autre pièce essentielle, et pas encore mûre. Pendant cinq ans, Bernstein va la porter, la transporter comme un trésor au milieu des canonnades de son existence de fou.

Coco Chanel entre dans sa vie sans qu'en sorte sa femme Antoinette, convaincue qu'il l'aime malgré toutes les autres. *Quand on n'aime pas toutes les femmes, on n'est pas digne d'en aimer une*, se plaît-il à sentencer. Les maîtresses, Bernstein n'en a pas besoin, il en a envie : c'est plus grave. Picasso à côté est un trappiste. Avec Bernstein, la femme n'a qu'une alternative : se donner ou se laisser prendre. Dans les deux cas, c'est pas de refus. Bernstein, pour oublier qu'il est possédé par le sexe comme par un démon, possède tout ce qu'il désire. Il est technicien là-dedans comme dans le reste. Minutieux séducteur, il met toutes les chances de son côté et connaît les lois qui permettent à tout homme de conquérir une femme. L'envoi à la convoitée de corbeilles de fleurs toutes les demi-heures pendant trois jours avec une série croissante de pneumatiques charmeurs n'est qu'un des stratagèmes les plus grossiers que Bernstein, lorsqu'il est fatigué, condescend à utiliser. La plupart du temps, ce Méphisto des libidos enlève la belle et l'emmène carrément en enfer pour la faire cuire et la dévorer.

LA guerre a jeté l'éponge. La Paix triomphe. Les années font semblant d'être folles. Tous les artistes se croient révolutionnaires. Tout le monde s'amuse de ce qui est nouveau. Un auteur dramatique de quarante-cinq ans boude dans son coin : Henry Bernstein. Il potasse des manuels d'assyriologie...

Judith (1922), c'est le *Soulier de satin* de Bernstein. En beaucoup moins bien. J'aurais voulu savoir ce que Claudel avait pensé de cette *comédie dramatique* suffocante de bibliqueries alambiquées gargouillant sur la scène du Gymnase. Bernstein est très fier de sa *Judith* parce que c'est de la *poésie parlée* (façon de parler) : la tragédie de l'inhumain.

C'est écrit avec une plume de paon trempée dans du sang de bouc mal sacrifié. Pour sa seule expérience de théâtre en costumes d'époque (ils sont signés Bakst), le chef des mufleries contemporaines a fait fort : il transporte tout son « beau » monde dans l'Ancien Testament, au cœur de cet Orient palestineux où Juifs et Assyriens rivalisent de mauvais goût. *Judith* est plus lourde qu'une génisse enceinte : les métaphores foireuses y sont pléthore, le lyrisme vieillit sur place, le kitsch est déjà là, coincé entre le rétro et la ringardise. Et pourtant, toujours Bernstein étonne, par sa puissance de condensation. Les jets de mots que ces figures babylonoïdes se lancent ont la densité d'éjaculats. C'est de l'amertume pure, de l'âcreté doucereuse. C'est de la semence qui vient de loin. De tous les fatras orientalistes cuisinés à la sauce charleston, celui de Bernstein, chargé des aromates de *Palestine* reste le plus authentique : dans son toc même, il respire l'Antiquité barbare dont un Jean Lombard excellait, au même instant, à donner le change dans son langage entortillant toute la Byzance d'antan.

Bernstein a réussi à transposer son bordel de violences dans un temps fait pour l'accueillir à bras ouverts. La fantasmagorie de Bernstein s'est fixée ici et pour une seule fois : il faut en tenir compte. Les personnages, les décors de Soudeikine, l'ambiance délétère du somptueux péplum, tout fait de *Judith* une sorte de film archaïque au charme fort comme écrit par le Leconte de Lisle des *Poèmes barbares*. L'histoire, c'est celle de la belle veuve juive Judith, frigide et vicieuse qui aspire à la gloire et se fout du désir. Elle veut tuer le despote assyrien Holopherne qui tombe amoureux d'elle. Si amoureux fou qu'il accepte de se laisser trucider par cette froide beauté. Excitée malgré elle par la proposition stratégique du barbare roublard, la *Beauté adorée* finit par se donner à l'*Étincelle sacrée*. Elle le regrette aussitôt et accomplit sa mission originelle : couper la tête d'Holopherne et fuir avec son esclave. C'est seulement à la toute fin du drame que, détestant sa gloire comme elle avait cru détester l'amour, Judith reviendra pleurer sur la tête de son amant suspendue par les cheveux à un gibet... *Rideau*.

Encore du foutre et du sang ! Avec, pour cette fois, l'excuse parfaite de

la reconstitution historique pour débrider mieux encore son « barbarisme ». Holopherne est, comme Samson, une de ces brutes épaisses capable de sacrifice et qui finit par se faire aimer d'une pimbêche ravagée par la plus troublante des répulsions. Quelle connasse, cette « Yaoudith », elle a beau farfouiller dans sa toison d'or, elle ne trouve pas son clitoris ! Le joyau de Béthulie est mal taillé. Madame bave aux confidences d'Ada, sa servante, qui, elle, baise. Engoncée dans son cilice, elle fait la prude à minauder ainsi et se ridiculise dans tout Juda. Le premier acte tourne autour de cette impuissance féminine. Le plaisir mijote. Les allusions osées serpentent de scènes en tableaux jusqu'à atteindre le fameux noyau bernsteinien que le dramaturge excelle à placer toujours là, au centre de chacun de ses magmas. La passion s'humidifie. Ça sent le broyage musculaire, ça pousse les odeurs de meurtre et de sexe... Quelle sexualité ! La lourdeur des sensations s'accable sur les figures bibliques. Toute la terminologie hébraïque dont abuse Bernstein joue dans la pulsation du drame en cours.

Seul l'argent est absent de *Judith*. Bernstein l'a remplacé par le désir. C'est la monnaie courante chez les odieux barbares. La politique, pour l'auteur de *La Griffe*, est ici une forme de désir sexuel... Si le jeune Saaph veut Judith c'est parce que, au revers de son désir, est inscrite l'envie de tuer Holopherne. L'entrée de ce dernier, au deuxième acte, a été si préparée qu'elle en devient presque incongrue. Iahvé-Bernstein le fait apparaître comme on crache un glaviot rutilant de glaires sanglantes.

Holopherne ! Un bœuf biblique, avec des poignards partout. Entouré d'eunuques, gros comme des couilles. Il est là, il rencontre la perle du judaïsme. Il ne jure que par Nabuchodonosor : c'est une bête de pouvoir, il ruisselle de concupiscence. Le cœur de la pièce monte de plusieurs battements à partir de la célèbre scène 7 de l'acte II qui fit frémir tout le Gymnase. Judith et Holopherne y broient leurs tourments sous des nuées sexuelles insoutenables d'orage. Ils se tutoient, se vouvoient, s'adorent et s'insultent. Ils se veulent et se repoussent, s'humilient et se grandissent, se flattent et s'exècrent, en piétinant des images « poétiques » qui semblent avoir atterri là après avoir traversé tous les bazars d'Orient. C'est du grand Bernstein. Il faudrait presque réunir en un seul recueil toutes les scènes d'affrontements entre hommes et femmes tirées des pièces de Bernstein. Ce serait délicieusement illisible.

La brusquerie des réactions et l'audace des sentiments atteignent le paroxysme lorsque Holopherne, à force de fouiller dans son propre désir de baisser Judith, trouve — par un effet-miroir — le dessein qu'elle porte en elle : le tuer ! Après être passé par toutes les nuances de la passion, celui que ses eunuques appellent *Splendeur* s'offre au cimenterre de cette *petite Juive vaniteuse* qu'il a renoncé à faire torturer par ses Chinois... Sublime « coup de théâtre » couronné par le renoncement du renoncement,

celui de Judith elle-même s'offrant à son tour à cette autre mort qui la hante depuis le début : l'amour. Toute la suite est précipitée. Ça pue l'abîme. La fête de Zakkoumoukou, la décapitation d'Holopherne, le remords de Judith...

Maurice Boissard a pu juger inutiles ces dernières scènes. En fait, tout l'acte III est superflu, comme le I d'ailleurs, mais, en relisant la pièce, l'importance des préliminaires visqueuses et celle des conclusions glauques apparaissent. Bernstein a besoin de tout ce bric-à-brac — et pour cette œuvre plus que pour toute autre — en amont et en aval du moment crucial qui ne serait pas si crucial sans ça. Voilà comment Bernstein travaille : il met toute l'action dans le gros morceau de la pièce, viande épaisse à mâcher. Et autour, les épinards émotionnels qui la garnissent.

Judith serait immortale aujourd'hui ! Même en en faisant un « événement » avec Gérard Depardieu dans Holopherne et Carole Bouquet dans Judith... Un metteur en scène néo-Cecil B. de Mille ou bien un « modernisateur » adepte du brechto-chiant s'y casserait le nez. Toute réalisation réduirait la monstruosité de la pièce. Il n'y a plus qu'à la lire, en tremblant, comme Bernstein l'a écrite !

Écrite, c'est beaucoup dire. Quand il compose, Bernstein joue tous les rôles oralement. Il fait Holopherne le bestial amoureux, il se met dans la peau moite de la sainte-nitouche de Béthulie, et se castre pour mieux être Vagoo, l'intolérable eunuque !... Où trouverait-il l'énergie de recueillir ces éclats de cœur brisé sur du papier ? C'est Mademoiselle Poisson (*sic !*), sa secrétaire, qui s'y colle, sténographiant les borborygmes bibleux du géant en rut de lui-même.

Dans son appartement rue de l'Université, la moquette noire surtout étonne, et les rideaux et les tissus satin beige. C'est là que Bernstein vit son théâtre toute la nuit, téléphonant à 4 heures du matin à ses acteurs, prenant la tension de tous les gens qui passent le voir chez lui, sorte de *medecine man* grand bourgeois. Il avale quatre pêches au petit déjeuner, se fait raser parce que ses mains tremblent de plus en plus et qu'il se taillade le visage sinon. Miss Crawshaw la nurse et Esther sa femme de chambre suivent son ombre. Il orchestre ses six domestiques, son maître d'hôtel et ses deux chauffeurs prêts à chaque instant à le conduire à Biarritz ou à Deauville. Tout ce beau petit monde respire dans un silence absolu, pour que seul le brouhaha des pièces en chantier dans la tête du maître puisse se développer.

Encore des tremblements, des colères, des angoisses. Les journalistes viennent l'interviewer, Bernstein les reçoit en peignoir chinois, l'humeur plus noire que sa moquette. Les gazetteux repartent subjugués : *Dramaturge et metteur en scène prodigieux même à la ville, obsédant et tyrannique, Bernstein vous enjôle. Chacun se laisse enserrer dans la trame tout ensemble*

ble ferme et soyeuse de cette grande araignée à face humaine. Sa laideur étrange, pathétique, insigne, réfléchit une nature incessamment bouleversée, une âme en perpétuel tumulte. Henry Bernstein, personnification de l'anxiété, image vivante de la fièvre !

JUDITH n'atteint pas la centième. Il faut dire que, même en 1922, le *kitsch* a ses limites. Et puis Madame Simone en *Yaoudith*, sorte d'Hérodiade au rabais hurlant sa frigidité, ça ne ravit pas les foules. Seul le costaud Alcover, en *castrat sordide qui rit sans joie*, ne gesticule pas trop. Bernstein déprime. D'autant plus qu'il assiste aux représentations des premiers Pirandello. Le choc est fort. Malgré son spleen personnel, l'auteur torturé de *Judith* ne réprime pas son enthousiasme pour le génie d'Agrigente.

La Volupté de l'honneur par Dullin, puis *Six personnages en quête d'auteur* par Pitoëff, c'est quelque chose à voir dans les années 20 ! Bernstein pige aussitôt ce que Pirandello révolutionne au théâtre, combien l'Italien s'installe majestueusement dans ses propres mises en abymes pour faire du théâtre ce pour quoi il a toujours promis d'être fait : un jeu de vérités. L'auteur de *Samson* et du *Bercail* se contente, lui, de laisser ses personnages se dire leurs quatre vérités : celles que Pirandello révèle sont cent mille et, finalement, aucune.

Bernstein saura s'en souvenir, mais il se sauvera de l'influence de Pirandello, dans laquelle sont trop souvent tombés certains de ses confrères, grâce à son inaptitude artistique, sa fameuse absence de tout sens littéraire qui, encore une fois, le protège dans sa pureté brute. Bernstein est tellement emballé par Pirandello qu'il va jusqu'à faire un saut à Rome pour rencontrer sa nouvelle idole. Sur sa lancée, il félicite Mussolini et trouve *parfaite* la nouvelle Italie inspirée par le Duce, *plus grand penseur politique de notre époque* (sept. 23). À son retour, il se proclame volontiers « fasciste » (certainement le premier en France)... Ça ne l'empêche pas de se défendre toujours aussi violemment contre les attaques résurgentes de *L'Action française* qui font de lui un « juif émissaire ».

Bernstein depuis longtemps possède un splendide Goya : *L'Infant Manuel Osorio à la cage*. Il trouve qu'il fera mieux sur la scène du théâtre du Gymnase que dans son salon. *La Galerie des glaces* (1924) est née. C'est une pièce de la veine « sensible ». Bernstein, qui l'a accordée comme Zambeaux accorde le piano, le dit lui-même, et joliment : *L'effort du dramaturge consiste à mettre au jour toutes les douloureuses hésitations des êtres, à la faveur des combinaisons de la vie, toutes fortuites, et à*

permettre l'analyse profonde des êtres saisis dans leur solitude. Deux caractères principaux : le peintre Charles, anxieux de tout, et la scrupuleuse Agnès qui a plaqué tout de même son Lionel pour lui... Ça ne suffit pas à ce parano qui torturera sa nouvelle femme pour savoir si vraiment elle l'aime. *Rideau*.

La haine de soi en pantoufles : voilà *La Galerie des glaces*... Et quel tremplin pour la haine des autres ! *Le bonheur rend méchant*. De plus en plus, Bernstein avance par petites scènes qui nuancent jusqu'à la minutie l'état psychologique de ses personnages. Il n'y a plus du tout d'actions (elles sont ou déviées ou hors-pièce), les dialogues sont entièrement sous-écrits, et avec quel talent ! Seules les figures ressortent extraordinairement. On pourra dire ce qu'on veut, Bernstein, c'est le docteur Frankenstein : il sait donner vie — vraiment vie — à des chimères. La plupart des dramaturges, et même les plus grands, jettent des personnages conçus à la va-vite comme de simples haut-parleurs chargés de lancer leurs idées ou bien d'incarner des types universels. Bernstein place sur les planches de véritables êtres humains *en plus* de ceux que nous côtoyons dans « la vie » : ils leur ressemblent sans être réels. Aucun n'est un prétexte à envoyer des messages. En ce sens, il n'est pas dans le théâtre avec les autres auteurs. D'ailleurs, dans *La Galerie des glaces*, les personnages se tâtent pour aller voir la pièce à la mode de Pirandello *Six personnages en quête d'auteur*. Ça prouve bien qu'ils n'en sont pas eux ! Ces six-là l'ont trouvé leur auteur ! Il les tient et bien ! Admirateur sincère de Pirandello, Bernstein a d'autant plus de mérite d'y faire allusion dans sa pièce : par là même, il se situe comme dramaturge hors du théâtre littéraire et révolutionnaire de son époque, comme si c'était trop haut pour lui : même ses pauvres personnages ravagés et incapables d'une réelle aspiration esthétique ou métaphysique le montrent du doigt. Si Bernstein les fait s'intéresser au bon théâtre, c'est que lui fait partie du mauvais. L'avantage, c'est que dans ce « mauvais » il est seul et il règne. Il sait qu'il est le meilleur dans le genre mauvais, et les leçons de théâtre qu'il donne de son bastion unique sont passionnantes. En rejetant Pirandello et la musique de Ravel (pour reprendre les exemples de *La Galerie*) dans les préoccupations culturelles des bourgeois creux de son temps (1924), Bernstein souligne la médiocrité des fans de grands esprits. Voilà pour qui s'ingénient les génies ! Pour un Charles qui est un pseudo-artiste tellement humble qu'il pue l'orgueil, pour une Agnès amoureuse de l'amour qu'on a pour elle et un Lionel, critique d'art, qui se prend pour un très grand coupable... C'est ça, les pirandelliens ? Oui, Bernstein a raison de dénoncer le public du bon goût : il fallait que quelqu'un démonte la petite machinerie sentimentale des individus qui sont dans la culture. Quelle bonne idée d'en faire les protagonistes d'un théâtre méprisé d'avance ! Bernstein n'est pas dans la culture, qu'il ne soit pas

dans l'art non plus explique pourquoi il est capable de produire des chefs-d'œuvre. Car ça existe, des chefs-d'œuvre sans art ! C'est rare, mais c'est encore plus beau. Finalement, il est facile pour un artiste d'être toujours plus ou moins bon avec des pointes de sublimation, mais atteindre un sommet sur dix sans l'aide de l'art, c'est aussi admirable que de voir un cul-de-jatte battre soudain le record du saut en hauteur !

Tout miroite dans *La Galerie des glaces*. Ce sont des *jeux d'âmes* disait l'auteur. À côté de la méfiance et du désir, les sentiments « annexes », comme toujours, sont très finement orchestrés par Bernstein : l'amitié, d'abord, entre Charles et Lionel, premier « couple » d'hommes rivaux en amour mais unis par cette rivalité même. La maternité ensuite, celle d'une des plus belles figures secondaires du théâtre de Bernstein : la vieille bonne rhumatisante Jeanne qui a perdu ses deux enfants et qui traverse la scène entre deux visites au cimetière Montparnasse. Face à l'autodépréciation pathologique de son maître, la domestique hallucinée va sur la tombe de ses enfants lorsqu'ils lui réapparaissent trop vivants en rêve... Là, personne ne peut égaler l'anti-art de Bernstein : comme disait Madame Simone : *Bernstein, ça ne peut pas vieillir, c'est écrit avec des points et des virgules*. Seulement, il faut les placer, ces virgules, ces points, et entre eux, ces phrases si gorgées de vérité qu'en les disant, les acteurs s'en retrouvent tout trempés !...

En lisant une pièce de Bernstein, on se rend mieux compte de l'homme de théâtre absolu qu'il était. Tous les grands auteurs ont intérêt à être lus plutôt qu'à être joués. En revanche, chez Bernstein, le texte doit être joué pour paraître « bien écrit ». Toute sa vie, il s'est foutu complètement d'édition son théâtre ailleurs que dans d'éphémères brochures (*La Petite Illustration*), comme si le texte imprimé n'avait aucune importance. Le théâtre de Bernstein est *illisible* : voilà pourquoi il fallait le publier. Il disait : *Je voudrais ne jamais voir ma phrase écrite*.

LE cœur de Lucien Guitry lâche en 1925. C'est bien fini la période *brutaliste*. À la casse, les colosses bestiaux ! Il n'y a plus personne pour les jouer. Voici l'heure de nouveaux personnages, tout aussi antipathiques, mais plus nerveux. Les mammouths aux mamours douteux laissent place aux hyènes haineuses qui aimeraient beaucoup l'amour si l'amour les aimait un peu.

Tout à fait le genre de Félix Lesourd, le nouveau héros que Bernstein golémise de ses silences. Ça devait s'appeler *Le Royaume des cieux* mais, pour mieux montrer que Félix n'atteindra ce lieu de bonheur absolu qu'à

la condition qu'il soit heureux de ne plus être aussi con et aussi salaud, Bernstein a préféré intituler la pièce en trois actes qu'il donne au Gymnase *Félix* (1926).

C'est la première de ses *pièces-romans*. Trois journées (*au sens espagnol*, disait Bernstein). Trois actes très différents qui couvrent plusieurs années de la vie des héros ; une « hors action » très importante ; des personnages pleins de lourds passés ; des coups de théâtre qui ressemblent à des coups de cinéma : voilà les nouveaux principes techniques que Bernstein se fixe pour échapper au « théâtre de boulevard ». Il n'y réussit pas tout à fait et il lui faudra quelques autres pièces et un chef-d'œuvre pour réussir à intégrer dans le boulevard même son travail romanesque sur la dramaturgie « bourgeoise »... *À trois reprises, j'ouvre une fenêtre sur la vie de mes personnages et lorsque l'impression reçue me semble assez profonde, je referme doucement le volet.* L'histoire d'un homme médiocre qui, dans des minutes extrêmes, peut vivre par le cœur : voilà comme Bernstein parle de *Félix*. D'autres ont dit qu'il s'agissait de la pièce la « meilleure » de Bernstein, au sens où il fait emprunter à son affairiste un étroit sentier pour atteindre cet endroit obscur : la Bonté.

Félix est *businessman* odieux, quadragénaire cardiaque cassant et gnan-gnan comme tous les bernsteiniens. Il s'exprime en langage trivial presque abscons à force d'être perclus de clins d'œil. Ça commence dans un bordel : à la veille de dîner chez l'assomant Zambeaux, Félix y rencontre Madeleine, demi-pute secrétaire : le dialogue est d'une vivacité étonnante, Bernstein touche à l'abstrait, la psychologie a le vertige. Félix — sans l'humour d'un personnage de Guitry — séduit Madeleine en une seule longue scène où le Fric fouette le sang pour qu'il circule mieux dans les artères de l'Amour.

Au deuxième acte, Félix a épousé Madeleine : chez lui, dans son appartement décoré par Primavera, ils sont heureux, surtout Madeleine qui est arrivée à adoucir sa bête fauve. Ils ont adopté une petite fille, Lucie. Ils fréquentent un jeune auteur dramatique juif et ont sans arrêt envie de faire l'amour. Félix a un associé, Danger, avec lequel il liquide un troisième compère, Maxime, au passé douteux qu'ils pulvérissent ensemble sans pitié. Ou presque, car cette pitié dont il manque sans le savoir, c'est *Madou* qui va bientôt l'inoculer à son « requin » de Félix, après plusieurs scènes pénibles (du pur Bernstein) où on se montre ses analyses d'urine quand on ne s'envoie pas à la face les pires humiliations sociales ! Toute insulte est enluminée par des terminologies financières plus écœurantes encore. Taux d'albumine et taux boursiers criblent des dialogues rapides inspirés par la haine et le chantage. L'intervention de Madeleine fait ressortir son sens du remords et l'impitoyable ruineur devient magnanime. Après tant de virulence, cette douceur sonne comme un coup de théâtre.

Le dernier acte est postapothéotique comme la plupart de ceux qui closent

les drames romanesques de Bernstein. C'est toujours quand le spectateur se détend que l'auteur l'achève. On apprend d'abord que l'ignoble Danger est mort dans la salle des coffres du Comptoir d'Escompte, puis que le jeune dramaturge était l'amant de Madeleine : il vient rompre en lui annonçant qu'il va se marier et elle est détruite. C'était bien la peine de lutter contre la saloperie de son mafioso pour le trahir au moment où il baisse sa garde ! L'ex-putain tente de dissimuler la vérité à son mari qui survient, mais les cocus chez Bernstein ont plus de flair qu'ailleurs car l'infection de leur propre caractère leur débouche les narines. Le moment où Félix perce la tristesse de sa Madouchette est sublime. Ici, la virtuosité de Bernstein est indiscutable : la révélation n'a pas lieu d'un mot à l'autre, mais elle passe *entre* les mots. Invisible bascule à jouir ! Madeleine a froid, elle est malade : Félix découvre le pot aux roses comme d'autres, sous un lit, le pot de chambre. Physiquement, il ne le supporte pas. Attaque cardiaque ! C'est ridicule dans le pathos. Il fallait ça pour qu'ils s'attendrissent tous les deux. Les maximes sur l'amour volent bas. Le salaud, après avoir été très con, devient donc très bon. C'est la morale du Bernstein « meilleur ». Pour bien finir en bonté, l'auteur-metteur en scène éteint la lumière. En 1926, c'est une trouvaille : les amoureux qui reviennent de loin, se « retrouvent » à tâtons dans le noir complet. *Rideau*.

Les spectateurs sont sciés par cette fin sombrement lumineuse. La fausse panne d'électricité pour faire redémarrer un couple d'ex-dégueu, c'est ce qu'on appelle « du Bernstein ». D'ailleurs, je rêve que cette expression courre désormais les rues : « C'est du Bernstein ! », « C'est du Bernstein ! » Quand on a lu une quinzaine de pièces, ça veut tout dire.

Félix est un modèle. Modèle d'étincelance dialoguère, modèle de *roman dramatique*, modèle de subtilité dans la grossièreté, de miroitement de l'imaginaire grâce à l'abondance des choses et des gens qui ne *sont pas* dans la pièce : les noms — Elsa Griff, le Bouchon Stop, *Pelle et Pincettes*, M. Ballenave, Maître Cassignol, les Mirasseau, Garazy, Flocard — font de Félix la pièce la plus labichienne de Bernstein. Un Labiche sans humour, si on peut imaginer pareille amputation.

On a dit que Félix élaborait comme la matière d'un *art classique de la vulgarité tragique*. Un autre critique malveillant de l'époque crache que l'action commence aux fesses, grimpe au cœur, tourne autour du porte-feuille, lequel comme chacun sait se tient près du cœur, et si finalement elle atteint la tête, c'est que celle-ci vient de s'orner d'une magnifique paire de cornes. C'est un peu caricatural, mais il y a du vrai, et plus on va, plus on comprend la répulsion que Bernstein pouvait provoquer chez ses contemporains. L'ennui, c'est qu'ils n'ont pas vu la valeur du désenchantement humain qui fermente derrière ses drames sordides. Même si le sujet est proche des grandes pièces brutalistes d'avant la Grande Guerre (le rachat

puni d'un cœur sec), le Bernstein « suggestionniste » a d'autres soucis : il veut exposer les illusions de l'homme vraiment poète face à la fausse poésie de la femme. Dans *Félix*, les dures discussions d'affaires de l'acte II atteignent d'ailleurs une poésie supérieure dans le naturalisme masculin qui dépoétise la « pure » féminité. On peut trouver ça misogynie, mais le constat de Bernstein sonne si juste qu'aucune femme honnête ne pourrait le nier : *La poésie vient de l'homme. Elle émane de lui, alors qu'il rencontre la femme. L'homme, surtout celui qui n'a pas une sensibilité très fine, commet généralement l'erreur de croire que c'est la femme qui est riche en poésie et qu'il reçoit une part de ce trésor, alors que le plus souvent, c'est lui le donateur.*

C'est que Bernstein entre dans un temps où son *refus* de l'art, à tous les niveaux, est pris pour une faiblesse pathétique. Comme dit Robert Kemp, certainement son critique le plus fin et le plus fidèle, *son théâtre est moins fanfreluché que celui de Bataille. Jamais décadent, ce qui est bien. Jamais artiste. Et par là vulnérable.* Trop rude dans sa première veine, trop subtil dans sa seconde, Bernstein est coincé dans son non-style fait de lambeaux d'âmes déchirées par l'inquiétude... Quelque chose qui ne se retient pas.

Le grand cliché, c'est de louer son art de la construction dramatique pour dévaloriser totalement le fond de ses pièces. Bernstein n'est pas séduisant parce qu'il s'attache, on l'a assez dit, à une *humanité sordide* et son écriture érige *l'absence de forme* en vérité.

Absence de forme, absence de forme, c'est vite dit... Bernstein a un souci organique lorsqu'il construit une pièce. Tout doit tenir dedans. *C'est le squelette d'un enfant dans le ventre de sa mère. On ne peut pas mettre une jambe ou un bras dehors.*

Malgré sa Légion d'honneur, Bernstein continue à s'énerver contre la moindre critique. Il a remplacé le duel par le droit de réponse et chaque petite réserve est noyée dans un flot d'explications cinglantes, de justifications désagréables et de menaçantes mises au point. Cette stratégie est si catastrophique qu'elle finit par purifier Bernstein de ses propres vices d'animal susceptible. Il souffre, c'est clair, et souvent il n'a pas tort. De Tristan Bernard, qui le traite de *Duce du théâtre*, Bernstein dit qu'il est *méchant*. — *Non !* s'offusquent les amis du cher Tristan. *Ôtez-lui sa barbe et vous verrez !* réplique l'auteur de *Félix*.

Bernstein n'est pas cynique, c'est sa grande faiblesse dans un temps où les auteurs de théâtre ne brillent que par leur esprit moqueur pailleté de bons mots, moiré d'ironies et parfumé d'humour entêtant. L'obscurité des motivations de toute action humaine, la perversité assumée, les comportements heurtés, une morale sommaire, la rudesse de la masculinité, les conflits entre les désargentés et les désenchantés, les bas instincts prennant

de la hauteur pour bientôt mieux s'écrouler, les passions se déchaînant pour mieux se laisser réenchaîner par d'infestes raisons, tout cela ne fait pas du théâtre de Bernstein un théâtre joyeux (*Je ne suis pas ce joli réservoir de vie heureuse*, disait-il), mais c'est presque une générosité de plus chez lui de remettre entre les mains du public la responsabilité de sa jubilation face à des histoires déprimantes.

Bernstein est un homme sombre. C'est Buffalo Bill peint par Rembrandt ! Immense et intimidant, il a l'autorité triste. Et toujours cette anxiété rava-geant tout sur son passage. C'est Colette, dont il se dit *l'ami ébloui* et qu'il estime *le plus grand écrivain de France*, qui brosse de lui le meilleur portrait après la tombée du rideau. *Lorsque ses interprètes l'amènent sur la scène, Henry Bernstein, tremblant, montre sur son visage l'égarement d'un homme qui sort de dessous terre. Il ressemble au mineur alourdi de glaise, aveuglé, qui brandit devant lui le morceau d'or, le joyau hors de sa gangue. Il ressemble aussi à son héros, à l'homme qui doute, malade d'orgueilleuse humilité, diminué par son scrupule comme par une tare morbide.*

L*E Venin* (1927) est une des pièces les plus surestimées de Bernstein. C'est moins bien que *Félix*, et dans le genre « subtiliste », *La Galerie des glaces* est cent fois plus réussie. En outre, *Le Venin* est une « trois actes » assez morne dans sa construction. Au premier, on est à Pau, l'« écrivain » Gabriel s'emmène avec sa femme Gisèle, une trompée qui fait dans la dignité en le poussant à rejoindre son ex-maîtresse Françoise. Le grand homme a un confident-secrétaire, Olivier, qui l'aide à mieux mépriser tout ce qui le gêne pour écrire son roman — un faux chef-d'œuvre pour lequel il cherche encore un titre du genre *Le Poison...* Deuxième acte, Gabriel a flanché : il est parti pour Paris et reçoit Françoise dans sa garçonnière. L'homme de lettres jaloux harcèle la petite maline de questions gênantes sur ses dernières vacances et sur le bel Elvaro, roi du bobsleigh... Cet acte est souvent présenté comme un modèle de l'affrontement amoureux chez Bernstein, mais il n'arrive pas à la cheville du dernier en date : celui où Félix et Madeleine se déchiraient sauvagement. C'est bien mou tout ça et psychologiquement assez faux. Françoise et Gabriel viennent de baiser et ils bêtifient en « pyjam » : ils sont ridicules à souhait, mais ce ridicule ennuie plus qu'il n'exaspère. On n'est pas assez complice avec Bernstein contre ses créatures débiles. Le seul moment drôle dans la connerie totale, c'est lorsque Françoise, entre deux mignonneries crados, sort sa scie, se la fout entre les genoux et joue une valse... Une valse à la scie et à l'archet !

Il n'y a que ce *bourgeois pathétique* de Bernstein (comme il se définit lui-même) pour oser ça dans une pièce pareille. Françoise... Que scie-t-elle ? À part sa langue de bois, je ne vois pas : la bûche est creuse. Il ne se passe rien chez cette femme et son *méchant adoré* est surtout un con même pas pitoyable... Pour une fois, Bernstein ampute un de ses héros de cette dimension de transfiguration de la brute en amoureux. Gabriel est privé de pathos.

Au troisième acte, il a définitivement largué Françoise et revient un peu penaud chez lui : sa Gisèle attend un enfant ! Il drague alors sans scrupule Hélène, une femme dont Olivier est amoureux, mais d'une façon pas assez dégueulasse pour que son épouse compréhensive en souffre et que le spectateur en jouisse. La jalousie entre femmes et entre hommes est trop feutrée ; l'affrontement entre le romancier et son disciple velléitaire vient même trop tard. Olivier, très cafardeux, décide d'aller passer quelques jours à Étretat chez son ami Zambaux laissant le champ libre à son maître et à son Hélène. La Cocue abonnée Gisèle bénit tout cela. *Rideau*.

C'est certainement parce que Bernstein a versé trop de venin autobiographique dans sa pièce qu'elle est empoisonnée. Lui-même, écartelé entre l'ardente Odette Pereire et sa femme Antoinette, a mal construit la psychologie de son écrivaillon *ronronnant de succès*. Au théâtre, seules Gaby Morlay et Yvonne de Bray, s'en tirent avec les honneurs. Le succès de la pièce ne dupe aucun critique, aussi partial soit-il.

Du *Venin*, on a tiré deux films qui s'appellent tous les deux *Orage* (l'un en 1937 avec Charles Boyer et Michèle Morgan, l'autre en 1952 avec Raf Vallone et Françoise Arnoul) et qui n'ont rien à voir avec la pièce ! Bernstein a été si furieux qu'il exigea que Marcel Achard, son scénariste-masacreur et néanmoins ami, précisât que le film était inspiré par une *nouvelle* d'Henry Bernstein. En fait, le scénario d'*Orage* est meilleur que celui du *Venin* : Un homme marié tombe amoureux de la promise de son jeune copain qui l'avait envoyé la voir pour lui : lorsque celle-ci apprend que la femme de son amant attend un bébé, elle se suicide ou bien s'en va (selon la version)...

Systématiquement déçu ou ulcéré, à juste titre, par les adaptations cinématographiques de ses pièces, Bernstein songe à réaliser lui-même des films. Ce n'est pas parce qu'il réussit à écrire des pièces comme des romans qu'il va tourner des films comme si c'était du théâtre.

Quelques titres : *Le Buste brisé* ; *Les Vieux Joujoux* ; *La Fameuse Janine* ; *D'autres cieux* ; *Hier...* Rien n'aboutit. Le projet qui est allé le plus loin, c'est *Les Vieux Joujoux*, une allégorie sur la guerre de 14. À la fin, le héros Pierrot, un soldat, meurt au combat : *Son petit sabre est tombé à ses pieds*. *On dirait une panoplie étrange à la devanture d'un magasin de jouets*. Seule une innovation technique non réalisée est à retenir :

Bernstein voudrait filmer les images des pensées des personnages en train de parler. Comme des bulles de bandes dessinées... La cupidité, l'hypocrisie, la jalousie, les arrière et les mauvaises pensées, enfin visibles, enfin animées !

Bernstein déteste le cinéma, comme Sacha Guitry et André Suarès, il comprend que ce qui manque surtout à ce nouvel art ce sont des artistes. Il estime que l'instrument est aux mains des pires malfaiteurs : *l'art cinématographique n'a même pas encore balbutié, il est à naître*. Aujourd'hui, où il est mort (pas Bernstein, le cinéma), on ne peut qu'approuver cette prophétie.

La nouvelle pièce-roman de Bernstein *Mélo* (1929) est sans doute trop cinématographique pour plaire aux cinéastes. Un certain Paul Czinner, à l'époque, la lui a carnagée de bout en bout, avec presque les mêmes acteurs qu'à la création théâtrale : Gaby Morlay, Pierre Blanchard et Victor Francen (à la place de Charles Boyer) ! Quel film nul ! On se demande ce qui peut se passer dans une cervelle dite humaine pour redécouper ainsi une histoire pareille. Czinner a salopé son rythme, et son sens surtout, en supprimant carrément le dernier acte ! Toujours cette peur de tomber dans le théâtre filmé ! Alain Resnais, lui seul, a remis une fois pour toutes le cinéma à sa place en ce qui concerne sa volonté de bernsteinisation : *Comme Liszt transcrivait du Beethoven pour le piano, j'ai transcrit du Bernstein pour le cinéma*.

C'EST donc ici qu'il faut reconnaître que le meilleur film d'après une pièce de Bernstein est le *Mélo* d'Alain Resnais qui a fait découvrir à beaucoup — dont moi ! — le nom même du dramaturge gravement occulté. En 1986, filmer, avec une probité exemplaire, une pièce comme *Mélo* et en faire un succès public tient du prodige. Le malentendu vient — comme d'habitude — de l'ignorance d'où tout snobisme découle. C'est parce que personne ne connaissait Bernstein qu'on a félicité Resnais d'avoir nettoyé cette « vieillerie » grâce à l'excellente interprétation des comédiens à la mode (Sabine Azéma, Fanny Ardant, André Dussolier et Pierre Arditi). Alain Resnais a eu beau dire lui-même qu'il adorait Bernstein depuis son adolescence ; qu'il n'avait pratiquement pas changé une virgule au texte ; qu'il n'y avait aucune perversité rétro dans son entreprise ; que, du vrai Juan Gris dans le décor à la dimension cinématographique des tableaux découpés, tout était indiqué dans les conventions bernsteiniennes mêmes ; que la pièce était déjà sublime et « moderne » dans sa tonalité et sa construction, la critique — façonnant un public

d'avance acquis à la sobriété « intello » notoire du cinéaste de *Stavisky* (personnage et film bernsteiniens) ou plus exactement de *Biarritz bonheur* (titre encore plus bernsteinien) — n'en a pas démordu : Resnais avait réussi *Mélo malgré Bernstein* !

Il suffit de relire *Mélo* (à l'éclairage du film de Resnais si on veut) pour s'apercevoir qu'il s'agit d'abord du chef-d'œuvre de Bernstein. L'auteur de *La Griffe*, du *Secret* et de *Judith* (morceaux déjà consistants arrachés à la planète du grand théâtre) atteint le point culminant de son époque dite sensible avec ce « mélo » qu'il titre ainsi pour bien pulvériser d'avance ce qu'on lui reproche de savoir faire.

Au pied de la lettre, ce drame, où la musique joue le rôle de la mort, est soulevé par la grâce d'un Bernstein qui n'avait pas aussi bien réussi auparavant à maintenir l'équilibre entre ses qualités et ses défauts contrastés. Synthétique, *Mélo* l'est. Bernstein bémolise sa brutalité habituelle. Il transcende ses subtilités hors du champ de la dégueulasserie entre hommes et femmes, entre hommes et hommes. Pièce sur l'amitié et l'amour plus que sur l'adultère et la trahison, *Mélo* flambe de cette passion consomante de Bernstein pour les sentiments sombres : depuis *Le Venin*, il est passé du flou à l'obscur. Pour la première fois, Bernstein, comme son maître Racine, touche les cœurs, mais sans les salir. Le pathos n'a pas encore rendu l'âme, mais personne n'a envie de le débrancher. Les personnages ne sont même plus méprisables : c'est avec une grande et tendre compréhension au contraire que le « romancier dramatique » accompagne ses créatures au bord de leurs abîmes respectifs.

C'est très simple. *Mélo*, c'est l'histoire de Romaine dite « Maniche », mariée à Pierre, violoniste de second ordre qui reçoit à dîner son meilleur ami, Marcel, violoniste hors pair et star. Ça n'a pas l'air d'aller loin comme ça, mais Bernstein va avancer dans la « romance », comme un crabe, de travers, et sur fond de vase glauque à souhait. On est dans l'ambiance dès la sublime tirade de Marcel à l'acte I, qui donne même des regrets à Charles Boyer qui s'y surpassé : *Ah ! Bernstein. J'aimerais jouer une pièce de vous écrite par Giraudoux !!!* Ici, dans de récit de la jalousie pathologique du grand violoniste épant, de la scène, les regards que son amoureuse de l'époque, Hélène, et un inconnu échangent pendant son concert à La Havane, Bernstein atteint la force maîtrisée d'un Pirandello ou d'un Strindberg. C'est de ce monologue splendide que tout le drame se développe, musicalement tous les thèmes y sont contenus. On se demande même si Marcel, défiguré par sa phobie du mensonge (ce *bol de vitriol* comme il dit), ne ressort pas chaque fois son histoire pour séduire à coup sûr une femme qui lui plaît : l'autoanalyse douloureuse d'une telle hantise névrotique de la trahison est un piège qui en vaut bien d'autres pour y faire tomber les *Manichette* gorgées de spleen. Ça y est. La romantique Romaine

est prise. Toute prête à rejoindre Marcel en catimini. C'est insurmontable de résister à ce charme : consoler celui qui a toujours peur d'être trahi en trahissant celui qui a une confiance totale en vous ! Romaine, qui adore être désirée, est *vieille comme toutes les femmes*. C'est ainsi qu'elle se lance dans la grande aventure absurde de la tromperie.

— *Décrassez-moi le cœur !* demande-t-elle à Marcel, son imminent amant.

Romaine est une petite sœur de la Gabrielle du *Secret* : elle est méchante, mais en souffre. Bernstein fait résonner ses personnages comme jamais. Leur profonde médiocrité sonne. Tout est pur dans la suite de l'histoire, même la machination de Romaine à vouloir empoisonner son cher Pierrot : elle s'empêtre d'ailleurs tellement dans sa lucrècerie adultérine qu'elle finit par aller se jeter dans la Seine. La pièce est comme un dépliant de promotion touristique pour visiter le paysage bernsteinien. Névrose, jalousie, fatalité, souvenir, souffrance, culpabilité, médiocrité, tout y est. Les monts et vallées de l'âme du grand Henry !

Pour Bernstein, l'amour d'une femme pour deux hommes n'est qu'une esquisse préparatoire à l'œuvre définitive : l'amitié entre ces deux hommes. Maniche l'empoisonneuse (un faux air de Violette Nozières) comprend qu'elle est de trop. Après sa mort, les amis Pierre et Marcel se retrouvent dans une dernière scène inattendue où la délicatesse le dispute à l'ignominie. Marcel, pour épargner Pierre qui le supplie de lui dire la vérité qu'il pressent depuis toujours, tient bon et *dévie* sa douleur sur un autre drame. Quand Pierre récite à Marcel la lettre de sa Romanichette qu'il a placée dans un coffre (*sic !*), puis lui montre le pétale de rose collé dans l'agenda de sa femme entre deux pages au jour même de leur « faute », le grand violoniste demande à son ami de le laisser seul un instant. Pierre croit tenir là son aveu, mais si Marcel a besoin de sangloter, lui confie-t-il, c'est pour une autre femme que Pierre ne connaît pas ! Ainsi, il verse ses larmes authentiques sur le compte d'une déception amoureuse feinte qui ne concerne pas son ami ! Marcel sait que tout dire soulagerait Pierre, mais le persuader qu'il ne s'est rien passé le libérera davantage tout en n'entachant pas à jamais leur amitié sacrée. Il choisit donc de mentir plus que pieusement : il ment religieusement, théologiquement, mystiquement ! Il ment pour nettoyer sa Romaine, son Pierrot et lui-même de toute cette boue. Il prend sur lui la honte, et Bernstein le montre sachant qu'il est beau d'agir ainsi. Seule la musique, à cet instant, peutachever la tragédie chic et douce de ces grandes âmes sensationnelles : Pierre se met au piano et Marcel empoigne son violon et *cet archer qui vous cherche le cœur*. En jouant la sonate de Lekeu, ces spectres dramatiques, que trop souvent les dramaturges nomment « personnages », rendent grâce à l'un des démiurges du théâtre les plus puissants de cet art. Oui, c'est pour remercier Bernstein de les

avoir fait vivre si fort que Pierre Belcroix et Marcel Blanc mêlent ainsi leurs âmes à leurs os. *Rideau*.

Mélo est déjà un film en soi. Bernstein l'a découpé en actes découpés en tableaux découpés en scènes. Il l'a articulé ainsi avec une finesse de réalisateur. Bernstein n'était pas metteur en scène de ses propres pièces pour rien. Il écrivait directement de la mise en scène. Des musiques changeantes (du violon au fox-trot) font passer d'un tableau à l'autre.

Tout est *flash-back* et *flash-forward* dans *Mélo*. Il est impressionnant que Bernstein ait si tôt utilisé les possibilités temporelles du cinéma. Comme dans le tableau 3, bref et coûteux : une boîte de nuit sur scène avec des pantins comme figurants pour mieux isoler les personnages en chair et en os qui ont des choses à se dire au milieu du brouhaha festif et des fumées de chachlichs... Dans *Mélo*, on passe en un souffle de rideau de la chambre de Pierre qui est en train de claquer au studio de Marcel (valet de chambre : Zambeaux) où sa femme va régulièrement le tromper. Plus tard, c'est le bistrot de la fin de l'acte II, où Romaine, après ses culbutes foireuses, ses « pioupiou » destroys et autres « boulou-boumboum » inquiétants, s'en va écrire sa lettre de suicide sans dire un mot aux autres consommateurs, et qui devient, par la magie de ce théâtre-cinéma (on est en 29, le cinématographe vient juste de parler), une berge de la Seine, pour une minute à peine, avant de se transformer en cimetière...

Quand on voit ce qu'on voit au théâtre aujourd'hui, on se demande si le théâtre n'est pas mort avec Henry Bernstein. Ce serait une explication à cette horreur perdurant sur des planches plus ou moins subventionnées et qu'on ose encore appeler ainsi. Le théâtre est devenu un patronage ou pompeux ou « pauvre », exclusivement abandonné aux théâtreux, ces demi-limaces qui rampent aux soleils des projos trop sympas.

Bernstein était tout sauf un théâtreux : il se foutait du « spectacle ». Aujourd'hui, le théâtre est, en gros, entre les mains d'idéologues élevés en M.J.C. ou bien de pompiers d'*Au théâtre ce soir*. Tous ces navrants « saltimbanques » ne sont capables de produire que des « dépouillements » sous-intellos ou des falbalas populo grisant un public toujours plus indulgent. Sans parler de toutes ces avignoneries gnangnan, qui, l'instant d'un été, enscoutent la France pour faire chier les cigales ! Le théâtre a désormais son tombeau : c'est la cour d'honneur du palais des Papes.

Non, le théâtre ce n'est pas ça. Ce n'est pas cette prononciation grandiloquente d'un texte de fantôme (l'auteur), par des momies (les acteurs), devant des comateux (le public). Et ils se croient tous vivants ! Plus vivants qu'au cinéma ?... Pauvres cadavres ! Comme tout art du verbe, le théâtre est l'incarnation d'une vérité humaine, dégueulassement humaine même, puisque tout ce qui touche vraiment l'humain est dégueulasse. Depuis

Sophocle jusqu'à Bernstein, ça se vérifie. En passant par Shakespeare, Corneille, Racine.

Racine... Toujours et à jamais le maître de Bernstein... *Mélo* est certainement la pièce la plus racinienne de Bernstein. Sans le copier, il a su apprendre de l'auteur de *Phèdre* comment grandir les âmes en les tordant de douleur. Dans le bon sens bien sûr, pas gratuitement comme le font trop souvent les « hommes de théâtre ». Dans son *Journal*, Jules Renard, qui se croit à tort toujours drôle, raconte qu'il écoute Bernstein parler de Racine : *Ce n'est pas la construction des pièces ni le poète qui l'intéressent*. Et Jules Renard se demande en ricanant : *Alors quoi ?*

Quoi ? Mais le fond, petit Renard moqueur ! Le fond humain que Racine touche à travers les vagins des femmes qu'il fait jouir sur scène. Bernstein a compris que l'art de Racine n'est pas dans sa façon de « montrer » Iphigénie ou Bérénice ou même Esther, mais dans son aptitude à les pénétrer, à entrer en elles pour devenir elles mieux qu'elles ! Suarès disait d'ailleurs que Racine était *la seule femme en art qui ait jamais eu du génie*. La grandeur de Racine, et, dans une certaine mesure, celle de Bernstein (le seul racinien authentique du XX^e siècle), n'est pas dans la maîtrise de son art mais dans l'utilisation de cet art à des fins psychologiques au plus haut sens du terme : celui de la vérité. Être vrai dans la forêt des hommes, avancer au milieu de ces lianes d'âmes en dentelles de larmes, s'affronter aux bêtes sauvages de la jungle humaine, voilà ce qui est admirable. Tout le reste n'est que théâtre.

AVEC *Le Jour* (1930), Bernstein tente son *Hamlet*. Il le rate et c'est dommage. Le démarquage est subtil : Hamlet (Jean) sort de l'hôpital où il s'est guéri de son mal de Pott, et veut venger son père, assassiné d'un coup de fusil de chasse, sans doute par le nouveau mari (Émile) de sa mère (Marie). Ophélie (Pierrette), Horatio (Michel) et quelques autres le soutiennent dans sa mission soudain bernsteinisée, ou dés-hakespearisée, au choix car — coup de théâtre — Jean-Hamlet est séduit par l'assassin présumé de son père ! Émile est un caïd de l'industrie (secrétaire : M^{lle} Zambeaux) qui lui démontre que, non seulement lui sait vraiment aimer sa mère, mais que son père mort était en fait un minable. L'épatant beau-papa mate, en outre, la grève du Syndicat des engrenages ! Le « littéraire » Jean, auteur velleitaire du roman *Le Jour*, n'a plus qu'une crainte, c'est d'apprendre que sa nouvelle idole de beau-père est réellement le meurtrier de son père. Pour une fois qu'il admire quelqu'un ! Évidemment, c'est ce qui arrive. Émile a bel et bien supprimé le raté qui engendra Jean :

c'est lui-même qui le lui révèle sur son lit de mort au chevet duquel le bon beau-père a convoqué le mauvais fils. Horrifié, le jeune homme fuit à Alger avec Pierrette qui, après lui avoir fait un enfant, ne pense qu'à lui faire l'amour. *Rideau*.

Jolie trame. De tous les *Hamlet* post-shakespeareiens, c'est le pire ! Faire du vengeur un déçu qui tremble à l'idée d'être obligé de détester l'adorable assassin de son père, c'est ignoble et délicieux. Les spectres s'en retournent dans leurs néants. Bernstein qui comparait une pièce de Shakespeare à une *cathédrale sur des roulettes* n'a réussi à faire de *Hamlet* qu'une église de village sur des béquilles... C'est surtout par les dialogues (d'ordinaire bien maîtrisés) que *Le Jour* pèche. Le langage ne frémit pas comme dans *Mélo*. Bernstein a bâclé le son au profit de l'image. Gaby Morlay — qui jouait Pierrette — a bien compris le problème. Elle engueule Bernstein : *S'il n'y a rien dans cette pièce, je ne peux pas y mettre ce qui n'y est pas !*

Dont actes (ils sont trop séquencés en seize morceaux). Les découper habilement en tableaux furtifs a davantage intéressé Bernstein que de placer les bonnes phrases dans la bouche de ses héros lamentables. Pourtant, il y avait de quoi faire, et la transposition hamletienne dans la bourgeoisie lyonnaise était une bonne idée.

Depuis *Israël*, Bernstein n'avait pas si bien rongé le lien qui unit le père au fils. Ici, c'est le beau-père qui a absorbé — en le bouffant — la réelle paternité dont a besoin le fils... La médiocrité de son « vrai père », Jean en retrouve le goût amer dans la personne du vieil ami Lempereur (père de Pierrette), ignoble minable qu'incarne Michel Simon... Hélas, pas un dialogue fort pour porter la situation terrible : Émile Joustot n'a pas les épaules d'un Gutlieb et Jean Berjancé est un Thibault mou. Dans le compartiment de train (reconstitué sur scène) qui l'emmène à Lyon, il remplace *Être ou ne pas être* par *J'enfile ma divinité comme un chandail...* Le dompteur de grévistes assassin caché, quant à lui, n'est pas assez passionnant pour que le spectateur croie en l'attachement du maladif poète en souffrance. Même avec Victor Lanoux et Vincent Lindon dans les rôles, les scènes de violence ou d'attendrissement ne donneraient rien.

On dit que *Le Jour* était la pièce la plus déprimante que Bernstein ait jamais donnée. Les miasmes du désarroi moral de l'époque empestent la tragédie foireuse. Les personnages se trouvent *désarmés par la vie et comme indifférents aux cris de leur conscience*. Ce que le spectateur dit « bourgeois » des années 30 ne supporte pas, c'est cette espèce de *bolchevisme moral fait de faillite de l'idéal humain et de triomphe de l'existence végétative*. Le fascisme n'est pas loin !

Le Jour s'éteint doucement au bout de 150 représentations. Bernstein fait la gueule. Il voyage, mais sans son corps. La carcasse reste à Paris, elle vieillit très lentement mais sûrement. Sa femme Antoinette, et même sa

fillette Georges, sentent bien qu'il lui faut une nouvelle piqûre de désir. Sinon, c'est la catastrophe.

Un jour, sa fille Georges se prépare à recevoir des petits copains dans un des salons du grand appartement de la rue de l'Université. Il lui manque un vase de fleurs pour faire joli au milieu de la table. Comme sa mère a horreur d'acheter des fleurs, Georges se rabat sur un oiseau en porcelaine de Saxe qu'elle a repéré dans le bureau de son père. Bernstein n'étant jamais chez lui, sa fille n'imagine pas qu'il puisse se trouver dans la pièce. Elle entre sans frapper : coup de théâtre ! Le père (Gutlieb, Joustot, Cortelon, etc.) est bien là, avec une jeune femme. Il se lève et gifle sa fille sans qu'elle ait pu se présenter à Ève.

Ève Curie ! La fille des Nobel de physique ! Chic et pointue ! Quelle classe pour l'auteur de *Félix* ! Elle excite Henry à être si hautaine, elle joue du piano d'une façon exquise et se jette dans la bernsteinerie à corps perdu. Le quinquagénaire tumultueux bout comme une cornue préparée par Pierre et Marie Curie. Il veut qu'Ève soumette son cœur à toutes les expérimentations possibles. Y compris à celle du bonheur.

L*E Bonheur* (1933), vingtième pièce de Bernstein ! Le sujet est excellent, mais on dirait que désormais Bernstein s'ingénie à rater les chefs-d'œuvre : c'est l'âge. 1933 ! Ça y est : Céline est né, son *Voyage au bout de la nuit* empoisse toute l'époque. Ses relents d'anarchie parfument jusqu'aux pourritures de la bourgeoisie. Même Bernstein a mis du Bardamu et du Robinson dans son personnage de Philippe Lutcher, nihiliste traînard digne et gris, émouvant tueur raté... Il est vaguement journaliste à *L'Anti-Social*, il dostoïevskise à vau-l'eau avant de se décider à assassiner une figure emblématique de la société spectaculaire : Clara Stuart, la chanteuse idolâtrée interprète du *Bonheur*, tube sucré...

La pièce commence dans la loge de la star (gardien : Zambeaux !) : son manager, l'homo puant Noël — *Politesse internationale. Une petite âme avec tout-à-l'égout* précise Bernstein (c'est Michel Simon qui le rend génial) — et son mari, l'aristo gigolo Geoffrey, rivalisent de cradingueries pailletées. On apprend à la fin de l'acte que Clara vient d'être la cible d'un fou à revolver ! C'est alors le deuxième acte, long et virtuose : il se passe tout entier au tribunal. Le meurtrier Lutcher fait face aux juges, avocats et témoins qui défilent. Il se défend avec panache et refuse la pitié jouée de la star blessée et magnanime qui vient pleurnicher à la barre. Consciente de tricher afin de se faire de la pub en tant que « grande âme », Clara

Stuart flanche en pleines Assises et crache son amour pour l'être si pur qui a voulu la supprimer : *Donnez-le moi !*

Au troisième acte, on retrouve Lutcher et Stuart qui s'aiment. Tous deux ont ôté leurs masques. Oscar Wilde (*Chacun tue ce qu'il aime*) est sollicité pour justifier un *happy end* qui ne serait pas digne d'Henry Bernstein s'il ne s'attristait pas méchamment à la toute dernière minute. Dégouté de se voir si sensible à une idée de *bonheur* que son nihilisme réprouve, Lutcher — encouragé dans ce sens par Geoffrey le triste mari — renonce à devenir le nouveau monsieur Stuart, et abandonne celle qui l'aime, la tuant ainsi autrement, plus sévèrement... *Rideau*.

Le Bonheur est la première pièce situationniste du monde. Lutcher, c'est Guy Debord dans les années 30 ! Un Guy Debord couillu comme un terroriste d'Action Directe... Tout y est. La peinture aigre et pas du tout douce du milieu du show-biz mis en perspective par ce symbolique duo : un « bolchevique » moral à la langue de bois et une étoile parisienne cabotine. Chacun incarne un idéal qu'il trahit à la moindre émotion. Le dandy du néant n'est pas si intransigeant avec le Spectacle, puisque la bluette *Le Bonheur* l'a touché au cœur : Lutcher a reçu une *douche lumineuse* (ô lucidité de Bernstein sur le gnangnantisme des pires fortes têtes !), et la chanteuse pourrie de succès et de prétention dépose les armes face à un ennemi si adorable !... Lutcher n'est *même pas* communiste, il est hors du sentiment social : il dénonce — nous sommes en 33, je le rappelle — le crime des Soviets. Le riche n'est pas son adversaire, c'est le *parfait profiteur de la bêtise humaine* qu'il abhorre. Il refuse le simulacre et l'abêtissement : Lutcher est bien un debordien. Arrogant, provoquant les jurés, il veut être traité en ennemi, et se dit *mû par autre chose que par des ressorts*.

Tout son autoréquisitoire est hérissé de phrases superbes où la sève d'orgueil circule à fond (*J'aurais été volontiers le meurtrier de Mademoiselle Stuart, mais je n'entends pas devenir son acquitté !*). Lutcher est un nouvel insecte dans la collection entomologique de Bernstein : son côté égaré en fait le grand frère du Jean du *Jour*, le romancier velléitaire orphelin s'est transformé en antisocial cohérent. *Indifférent aux querelles de pays et de sectes qui composent la société organisée*, Lutcher — l'homme qui refuse tous les bonheurs, et d'abord le sien — s'est décidé à *braver le sentiment universel en abattant une grande idole*. *Je ne me suis pas arrêté, bien entendu, aux créateurs d'art : écrivains, musiciens, peintres etc. dont les noms sont de plus en plus ignorés d'une foule de plus en plus raisonnable*. *Non !... Je me suis trouvé, par voie d'illumination, réduit à chercher, non plus parmi ceux qui détiennent la puissance — comme c'eût été le cas il y a vingt ans encore — mais bien parmi ceux qui dispensent le plaisir*.

Rien que pour ces quelques lignes tirées du *Bonheur*, pièce « anarchiste »

du théâtre « bourgeois » des années 30, la mémoire de Bernstein, prophète antimédiatique et monsieur Jourdain du situationnisme, mériterait d'être honorée !

En 1935, Marcel L'Herbier tourne *Le Bonheur*. Il en rajoute un peu : si Lutcher (qui est également le dessinateur humoristique Chakal) quitte Clara, c'est parce qu'il est déçu de voir qu'elle joue son rôle dans l'adaptation à l'écran de leur propre histoire (un anar tire sur une star) devenu un film qui s'appelle *Le Bonheur*. Cette mise en abyme abîme la fin de la pièce et ne fait pas du film un des meilleurs de L'Herbier, même si Bernstein en appréciait la fidélité. Comparée aux adaptations catastrophiques de *Mélo* (1932) et du *Venin*, celle du *Bonheur* — toute l'herbière soit-elle — n'est pas spectaculairement supérieure.

LE navet que Raymond Rouleau a tiré peu après de la nouvelle pièce de Bernstein *Le Messager* (1933), est un peu plus bernsteinien, au moins dans la deuxième partie. Jean Gabin y remplace Victor Francen et Jean-Pierre Aumont Claude Dauphin, mais Gaby Morlay reste Gaby Morlay. *Le Messager* est *sa* pièce. Elle y triomphe en Marie, encore une femme qui « passe » d'un homme à l'autre. Qui fait passer une électricité d'un homme à un autre, plutôt. La femme est un fil à haute tension tendu entre deux amis.

Il y a du *Mélo* dans *Le Messager*, et le trio femme-mari-amant est une fois de plus exploité au mieux dans sa musicalité. La banalité du mari cocufié par son meilleur ami n'est pas détournée, mais encerclée.

Le brave Nick part dix-huit mois en Afrique pour amasser du fric et revenir s'occuper de sa femme Marie qu'il adore, même s'il tue le temps avec Zambo, la mulâtre... Le rejoint en Ouganda le jeune Gilbert, qui lui aussi est amoureux d'une autre Marie (femme mariée également !). Ils deviennent très amis : Nick lui parle si bien de sa Marie à lui que lorsque Gilbert, atteint de paludisme, repart pour la France et va la voir en messager pour lui transmettre des nouvelles de son mari, il en tombe amoureux. Marie cède au jeune homme « chargé » de l'amour de son homme. Un peu plus tard, Nick revient, les surprend dans une boîte en train de danser un *blues* mais renonce à les punir. Le lendemain, Marie va s'expliquer auprès de Nick. Le ton monte. C'est sa faute aussi ! S'il ne l'avait pas excité en lui parlant d'elle, *Gil* ne serait pas tombé *amoureux d'un fantôme*. Nick pardonnerait volontiers à Marie si elle s'était offerte à un inconnu (*la surprise des sens*), mais pas à son *petit frère* dont il connaît le corps pour l'avoir vu si souvent se déshabiller dans sa case... Coup de théâtre (autant

dire coup de Bernstein) : Marie apprend brutalement à Nick que Gilbert s'est tué cette nuit, elle lui montre la lettre qu'il a écrite à son grand vieux Nick avant de se tirer une balle dans la tête (c'était l'obsession de Nick cafardant en brousse). Nick pleure, il se sent coupable : c'est sa jalousie qui a assassiné son amitié. Il est détruit, et sans grand enthousiasme, pardonne à l'infidèle. *Rideau*.

Une des plus belles choses dans *Le Messager*, c'est la lettre-suicide de Gilbert, qui n'est pas dite dans la pièce. Bernstein l'a écrite uniquement pour l'acteur qui jouera Nick, afin qu'en la lisant dans sa tête, il s'imprègne de l'émotion voulue à ce moment-là. C'est tout Bernstein : il n'écrit rien et quand il écrit, c'est pour « rien ».

Bernstein travaille ce qu'il y a de pire dans la vie : cette salissure fatale, cette glauquerie irréversible dans laquelle il laisse ses personnages en fin de drame. Encore une fois, personne n'est joli-joli : peut-être Nick (et encore), qui, après avoir tout plaqué pour épouser la secrétaire de sa première femme *colossallement riche*, inocule le virus de l'amour de sa femme à ce Gilbert plus bête que crapule. L'épouse n'est pas mieux : à la fin, elle avoue qu'elle aurait pu sauver Gilbert du suicide, mais elle savait trop que ce serait au prix de la mort de son seul véritable ami que Nick la pardonnerait elle ! Typique raisonnement bernsteinien : encore une fois, la femme est un obstacle à la véritable amitié. Elle la justifie au début, pour mieux la détruire ensuite. Nick est-il jaloux de Marie ou de Gilbert ? N'est-ce pas le meilleur de lui-même qu'il a envoyé en éclaireur risqué pour visiter la femme qu'il désire ?

Il y a des splendeurs : le premier acte aux colonies surtout, très Céline de *L'Église*, est parfait dans tout ce qu'il mûrit pour la suite : la rencontre entre les deux hommes, la superposition des deux Marie, l'allégorie du lézard (*Posséder une femme, c'est la guetter comme un lézard guette une mouche*). Le découpage en quatre actes et « deux parties » fait pencher *Le Messager* plutôt vers le roman que vers le cinéma. Toutes les scènes se fondent dans un seul récit, elles ne sont pas fragmentaires et allusives comme dans les précédentes pièces. Le prologue *crevatoire* africain est l'incubateur de cette passion par fantasme interposé. Gilbert aime la Marie de Nick : il n'a pas besoin de connaître la « vraie » pour l'aimer, même s'il croit le contraire. En revanche, Marie, ravagée par le manque de sexe, « plonge » dans l'amour de ce petit Gilbert sans plus y voir celui de son grand Nick. C'est une sœur de Maniche, sauf qu'elle transmet son suicide à son amant (comme son mari a transmis son désir à celui-ci) au lieu de le garder pour soi !

— *C'est idiot ce que nous faisons là, tellement idiot !... soupire l'infâme en se donnant à son petit être halluciné.*

Le sentiment de malaise n'a pas échappé aux contemporains dont le

malaise tenait lieu de sentiment. En particulier, à Drieu la Rochelle qui invitera Bernstein à la première de sa pièce *Le Chef* et qui se fend pour l'heure d'un bel article sur *Le Messager* dans *La N.R.F.*, où il souligne la facilité bernsteinienne à montrer les jeunes gens de son temps *cautifs devant les mots* (il sait de quoi il parle). Drieu connaît la valeur haïssable du géant Bernstein. Il le voit comme un monstre, mi-orang-outang mi-Minotaure avec un cœur de mammouth... Il en a même peur, depuis que Bernstein s'est foutu de sa gueule à un dîner, trouvant grotesque le titre de son roman *L'Homme couvert de femmes*. Drieu n'avait rien trouvé à répondre à l'humiliateur juif. Plus tard, ils s'accrocheront encore et Bernstein, une fois de plus, aura le premier et le dernier mot.

En attendant, Drieu — à la veille du fameux 6 février 1934 — est clair : *Il faut suivre Bernstein de pièce en pièce, ne jamais le lâcher puisqu'il ne nous lâche pas.*

BERNSTEIN n'habite plus chez Bernstein. *J'ai le sens de la famille comme on a le sens du danger : pour la fuir !* Il s'est installé cours Albert-I^{er}, dans un appartement entièrement décoré par sa femme ! Ses maîtresses trouvent ça d'un goût douteux, d'autant plus que c'est avec beaucoup de goût qu'Antoinette a arrangé la garçonnière, ou plutôt la bernsteinière de son mari. Septième étage, vue sur la Seine par deux baies vitrées, bureau d'acajou nickel. Aucun papier ne traîne. Sa nouvelle secrétaire s'appelle mademoiselle Refoulé (*sic !*). Ève Curie passe comme un ange. Mais même le bruit de ses ailes dérange l'ogre anxieux.

Depuis *Mélo*, il souffre pour sortir de lui une grande pièce. La critique se fait indulgente : ça inquiète plutôt l'accoucheur tourmenté. Les monstres gargouillent dans son ventre. Bernstein reçoit à sa table les Mauriac, les Maurois, les Rothschild : il fouille dans l'écheveau des conversations, espérant trouver quelques situations désagréables, il visualise quelques scabreuses postures entre bourgeois peu estimables... Comme pour donner raison à la presse qui adore rappeler que ses pièces sont *le témoignage de l'époque la plus cynique dans l'histoire de la bourgeoisie française. Nulle part le triomphe insolent, impudique, d'une classe tarée ne s'est étalé de manière plus choquante que le théâtre de Bernstein.* Les journalistes n'ont pas compris la dimension miroirique de cette dramaturgie. Bernstein présente, à la bourgeoisie déjà déformée, un miroir non-déformant qui constitue pour une grande part la critique du milieu boulevardier des années 30.

Offensif, le théâtre bernsteinien est le contraire d'un théâtre de distraction. Pas un théâtre de boulevard mais un théâtre d'impasse, où les bour-

geois sont acculés et forcés de faire marche arrière, de buter dans les poubelles et les détritus de leur classe, en regagnant une humanité mise à mal mais enfin réelle.

Bernstein recule lui aussi : la muflerie de ses premières pièces lui manque. Il cherche à renouer avec sa propre tradition : donner à des personnages monstrueux l'occasion de se montrer ignobles. Il y avait longtemps. Depuis Félix, qui se sauvait à la fin, pas un *terrible* puant dans son cocon. Les êtres créés par Bernstein sont plutôt sensibles et nuancés, attachants par leurs faiblesses. En outre, l'auteur les lance dans des missions intéressantes, presque symboliques. Dans *Le Jour*, *Le Bonheur*, *Le Messager*, l'imbrication de leurs actions épate par leur style tour à tour romanesque et cinématographique.

Espoir (1934) n'offre aucun de ces intérêts. Les cinq actes se déroulent dans un seul décor cossu de velours gris et de bois jaune au seul bouquet de fleurs changeant. Bernstein explique lui-même que sa pièce est construite en trois journées. Entre les deux premiers actes, quelques secondes. Entre le troisième et le quatrième, qui ont lieu quinze jours plus tard, juste une minute, et entre le quatrième et le cinquième, six mois se sont écoulés. Comme pour montrer qu'il n'a pas tout le temps besoin du temps, Bernstein se passe ici de ses changements de décor à vue, et de ses bonds en avant temporels. En coulisses, les tapis ! Il est assez fort pour concentrer l'espace et le temps, les plier au service des sentiments. Il a « écrit » *Espoir* au Pyla près d'Arcachon, l'été 33 : les personnages de la pièce vivent donc à Paris de juin 33 à janvier 34. Le Gymnase la donnera en novembre de la même année avec Victor Francen et Gabrielle Dorziat... L'idée de partager un même moment en deux actes, ou bien de faire basculer un acte sur l'autre par un bref instant qui, d'ordinaire, suffit à peine à passer d'une scène à l'autre (le rideau tombe et se relève aussitôt sans interrompre le dialogue) est admirable. Dans tous les domaines, le technicien est toujours le plus fantasiste... Comme disait Colette : *À quoi bon que je tente d'analyser une technique éblouissante ? L'essence même d'une œuvre, les signes qui marquent l'évolution d'un même talent incontesté sont d'ordre quasi fluide, et mieux vaut les subir que les interroger.*

Subissons ! On parle souvent des quatre caractères forts d'*Espoir*, mais la pièce ne tient que par la force d'un seul personnage : Thérèse, la mère. Depuis *Le Détour*, Bernstein n'avait pas travaillé sur une figure maternelle, et, finalement, il n'avait jamais osé faire de l'une d'elles une Samsone, une Cortelone, une Gutliebette. Aucune n'avait la dimension de la mufle pure et dure telle que Bernstein jouit de grandir — par la bassesse — la plupart de ses patriarches aigris. Avec cette Thérèse, gorgone acariâtrissime, il y parvient.

Thérèse Goinard est une quinquagénaire qui drague un peu les jeunes

boxeurs. Elle est veuve et remariée à un conseiller d'État, le brave Émile (malade). Elle est surtout mère, de deux filles : l'aînée — d'un premier lit —, c'est Catherine, sensible et antimondaine (elle ressemble à son beau-père) et la cadette, Solange, sportive et snob, est promise au jeune décorateur Thierry. Thérèse persécute autant la première qu'elle chouchoute la seconde. Après un premier acte rigoureusement inutile, sinon pour nous faire dégueuler d'assister aux *private jokes* de cette tribu de cons, la pièce se contracte : on vit d'abord au rythme d'une rixe dans un dancing où se trémousse un certain Zambeaux et à laquelle on n'assiste pas, puis à celui d'une dînette obscène à base de cornichons et de craintes de taches sur le pouf, pour enfin aboutir, après trois actes, au très feutré coup de théâtre : Thierry préfère Catherine à Solange ! Ça barde chez les bourgeois.

Espoir ne décolle vraiment qu'au quatrième acte. Malgré la bénédiction d'Émile, fasciné par son gendre au point de favoriser son mariage avec sa belle-fille plutôt qu'avec sa propre fille, le couple inattendu doit affronter le dragon Thérèse dont la haine pour tous, exacerbée par sa peur de vieillir, est si violente qu'elle asperge jusqu'aux spectateurs ! On connaît l'anecdote : l'extraordinaire Gabrielle Dorziat (Capricorne d'Épernay) joue Thérèse avec tant de conviction qu'au milieu du fameux *clash mère/fille* de l'acte IV, un monsieur du poulailler lui envoie en pleine face un *Garce !* Éclats de rire dans la salle et sur le plateau. Interruption de la scène. Puis Thérèse Dorziat, ravie, reprend ses insultes épouvantables à l'encontre de sa fille.

Oui, Thérèse est révoltante. Son truc, c'est l'humiliation de sa famille. Elle traite les siens comme des chiens. Et elle en est fière. C'est une infâme d'immonde ! Ses cynismes (*L'hérédité, quelle farce !* ; *Où as-tu vu qu'on guérissait le chagrin par de bonnes paroles ?* ; *C'est une telle ordure, la vie*) n'y changent rien. Elle a du mal à encaisser la rupture entre sa fille préférée et son promis. Thérèse, la dictatrice de maisonnée, ne considère pas sa fille aînée comme une femme, elle récrimine son mari qu'elle appelle *Cendrillon* et méprise son gendre. C'est à la fin, lorsque les « enfants » mariés reviennent calmer le jeu, que la despote pincée s'effondre un peu. Son Émile ne l'aime plus, il retrouve le sommeil, et il a de l'espoir. *Rideau*.

Quel espoir ? Celui que Bernstein place dans la nouvelle génération, celle des jeunes intuitifs comme Thierry et Catherine inquiets à juste titre de l'avenir. C'est Bernstein lui-même qui parle. Il croit en cette jeunesse des années 30, celle dont parlait Drieu, celle aussi du jeune critique dramatique de *L'Action française*, un certain Robert Brasillach... Le fasciste — fan de *Judith* et de *La Galerie des glaces* — se dit gêné comme les autres *vrais jeunes gens* par cet appel aux vertus de la jeunesse. Il trouve *Espoir* gorgée de bons sentiments indignes du Bernstein qu'il admire : *Il n'y a pas de rapport entre la pureté du cœur et certaines manières de se comporter*.

Les raisons d'espérer que Bernstein propose à la fin de son drame de famille, sont immédiatement récupérées par le nouvel ordre qui se dresse en France et ailleurs. Celui de Drieu, de Brasillach, mais aussi de Philippe Henriot, alors encore député catholique de la Gironde et qui voit dans *Espoir* la prise de conscience d'une jeunesse qui a mesuré le néant et l'insignifiance des pseudo-plaisirs, prête à rétablir une hiérarchie des valeurs à la veille d'une année nouvelle qu'annoncent, hélas !, tant de symptômes peu rassurants. C'est une autre jeunesse, éprise d'un autre idéal (est-ce si sûr ?), qui exécutera Henriot le collabo, exactement dix ans plus tard !

Ce n'est pas un des derniers mystères du charme bernsteinien que d'avoir su provoquer cette fascination des fascistes français pour un théâtre qu'on s'attend pourtant à voir par eux vilipendé pour tout ce qui devrait les répugner : l'arrogance de la judéité, le psychologisme inactif, la bourgeoisie pathétique, les renoncements esthétiques et l'avachissement moral. Non, c'est d'ailleurs que viennent les attaques. Bernstein n'est plus mussolinien (il a renvoyé ses décos au Duce), mais il lui est resté du fascisme cette autorité sentimentale dans laquelle une nouvelle génération d'éccœurés par la démocratie se retrouve. Ce n'est pas la première fois qu'un juif est « remarquable » par son « fascisme ». Il faudra beaucoup d'antisémitisme (et Bernstein en a essuyé la plus grande partie à l'époque de Dreyfus) pour que le dramaturge perde confiance dans cette jeunesse qui le trouve à son dégoût. Ses ennemis sont toujours les vieux grands bourgeois corrompus qui s'adaptent aux idées de gauche en conservant leurs postures capitalistes, ceux qu'il a souvent mis en scène en s'attendrissant sur leur ignominie. Maintenant, Bernstein veut leur opposer, sur ses planches mêmes, quelques silhouettes fraîches et idéales, frémissantes d'espérance au beau milieu de la tempête.

BERNSTEIN sent son temps. À l'année près, il colle à son air. Au cœur de 1935, il sort *Le Cœur* (1935). Comme d'un buste ! C'est dans la veine d'*Espoir*. Avec Victor Francen encore, et Claude Dauphin. Ce n'est pas n'importe quel cœur, c'est le cœur du siècle, un cœur mou et gris, lourd de catastrophes. Il suffit de le crever, comme une baudruche. Très bientôt, un nommé Adolf Hitler s'en chargera.

Le Cœur, c'est *Espoir* sans Thérèse. Je veux dire : c'est la même pièce sans un personnage monstrueux. Bernstein, dans la précédente, s'appuyait encore sur cette chipie effrayante pour faire grincer les rouages de sa machine à soupirs. Si aujourd'hui Judith Magre interprétait Thérèse, *Espoir* serait remontable, mais il faudrait au moins Claude Rich à la tête de la

distribution pour que *Le Cœur* le soit... Ici, les personnages sont tous falots. Ça se passe en quelques heures dans un seul décor, le grand salon d'une villa de Biarritz. Vincent, père veuf architecte un peu moralisateur, revient de croisière (sur le bateau, il a rencontré peut-être une nouvelle épouse) avec sa fille Cécile, une socialiste : il retrouve sa belle-fille Rose, et Patrick le meilleur ami de son fils Jean-Claude. Problème : *Rosette* veut divorcer de *Jeantou* car elle aime *Pat* qui l'adore. Elle s'en ouvre à son beau-père qui craint le pire.

Acte II, Jean-Claude arrive à l'improviste. Tout le monde est gêné : on se repasse les apéros pour faire bonne figure. Patrick — beau comme Gary Cooper — est plus rouge que son verre de *tomato juice*. À l'acte III, il se décide à dire à son ami qu'il s'est *mis à aimer* sa femme. Jean-Claude ne se démonte pas et en fait son affaire : il s'assure que Rose n'est pas encore la maîtresse de Patrick et va secouer son vieux père (*Tu as eu le malheur de perdre ta femme, il y a deux ans ! et maintenant, tu ne serais pas fâché qu'on me prenne la mienne !*). C'est le meilleur moment de la pièce : les conflits de générations obsèdent trop Bernstein depuis trois ou quatre pièces, pour que la scène soit dépourvue d'intérêt.

Acte suivant, tout le monde tente de faire entendre raison à Rose et à Patrick, y compris Jean-Claude qui est plus déterminé que jamais à garder sa femme et à lui faire enfin un enfant (madame Zambaux en sera peut-être la gouvernante...). Avec cette autorité du cocu qui se redresse et que Bernstein a toujours su parfaitement capter, le fortiche Jeantou dégonfle l'amourette de son épouse trop romantique. Le négationnisme amoureux est une des forces propres aux maris dans l'univers bernsteinien.

Rose pleure, elle comprend qu'elle s'est trompée : elle a seulement cru aimer Patrick. C'est Vincent, le responsable, avec sa sentimentalité de vieil exalté frustré, il a bourré la tête de sa belle-fille. Il s'en repend et la pousse dans les bons bras : *Tu as été sauvée de cette bêtise par un inconnu... par l'inconnu que tu attendais, que tu appelais et qui se trouve être ton mari... Le vrai Patrick, c'est Jean-Claude !* Renonçant du coup à se remarier, Vincent se rend compte qu'il a méconnu ses enfants... Il dit à son fils Jean-Claude : *Je ne vous ai pas compris ! Votre économie de paroles.. d'effusions, j'y voyais une sorte d'impuissance. Les garçons comme toi qui, malgré leur jeunesse si difficile, tous les soucis d'aujourd'hui, trouvent moyen de vivre par le cœur... sans phrases, pudiquement, eh bien, il faut qu'ils soient bien plus profonds que nous l'avons été.* — Rideau.

Vivre par le cœur ! Le mot est lâché. Le titre aussi, juste à la fin. Comme Bernstein le dit à Jean-Pierre Aumont, qui râlait de ne jouer que Patrick (il n'apparaît même pas au cinquième acte comme c'était prévu) : *Le sucre est au fond.* Un sucre difficile à avaler, commente le jeune premier qui dans la pièce se fait piquer sa future maîtresse par l'habile mari !

Est-ce parce qu'il se sent coupable de vieillir que Bernstein est si sincèrement démagogique envers les jeunes ? Son « espoir » placé dans la génération qui rejette les mondanités, son « cœur » qui penche pour les jeunes travailleurs flegmatiques, tout cela sent la peur. La haine de la nostalgie tourne à la phobie des cataclysmes prévisibles. Personne, en 1935, ne peut songer que Bernstein est le premier, dans une pièce aussi peu politique que *Le Cœur*, à faire se réjouir un personnage parce qu'il peut encore dire ce qu'il pense sans être déporté ou torturé dans un camp de concentration, ou simplement tué... (Acte IV, scène 4). Pourtant, c'est le cas et on cherche encore quel dramaturge français, cette année-là (Blum n'est pas encore au pouvoir), a eu non seulement cette sorte de pressentiment affreux, mais également l'élégance d'en glisser la douleur sur une scène de théâtre « de boulevard »...

Céline et Bernstein sont les seuls, en 1936, à rapprocher l'avènement du Front populaire de l'imminence de la Seconde Guerre mondiale. Pour des raisons différentes, ils *sentent* la terrible menace germant dans cette artificielle euphorie populiste que chacun, dans son style, exècre. *Notre temps est curieux*, disait l'auteur du Cœur et d'Espoir, *l'espoir a glissé du cœur des hommes et leur souci leur donne une sorte de pondération, de fatalisme qui contribueraient plutôt à leur confort moral. C'est qu'un immense danger collectif nous cache tous les autres dangers*. Et voilà : ce qui intéresse Bernstein, ce sont les autres dangers, les *fatalités secrètes*, comme il les appelle, qui ne font que frôler nos jours : *Notre vie ne serait qu'angoisse et terreur si nous pouvions démêler, mesurer les menaces que recèle la plus petite de nos actions*.

LA nouvelle pièce que Bernstein donne au Gymnase est pleine de ces menaces. Elle est bien là dans la ligne des précédentes, celle du *drame amorti*. Un critique théâtral du *Figaro* avait remarqué cette nouvelle manière de faire monter la pression dramatique, cette façon de chatouiller l'explosion (autant dire l'orgasme) puis de redescendre, le plus souvent avec douleur, dans une « sérénité » sans bien-être. Les spectateurs avaient bien vu que le dramaturge résorbait à chaque fois un abcès qu'il n'avait cessé d'enfiévrer pendant deux heures. *Bernstein, c'est toujours plus ou moins du paroxysme contrôlé*, remarque avec finesse Claude Beylie, *la véhémence des sentiments est étouffée sous le masque de la courtoisie et du bon ton. Ses héros et ses héroïnes sont toujours et tous au bord de la chute ; l'auteur les y maintient en équilibre précaire, jubilant de leur indécision et de leurs scrupules ; on frôle en permanence la tragédie, on*

y bascule rarement, en tout cas jamais franchement. Il y a comme un suspense bernsteinien.

Le Voyage (1937) est une réussite de composition. C'est une pièce belle comme un tableau. La perfection respire à son aise dans ces trois actes datés (le premier se passe le 23 juillet 36, et les deux suivants le 2 août) et inscrits dans un même décor : l'atelier de Maxime, dessinateur, où son concierge, l'énigmatique Richard, le chouchoute. Maxime est un faux optimiste et son meilleur ami Germain est un faux pessimiste : *Si les pessimistes pouvaient lire dans le cœur des optimistes, ils seraient épouvantés.* Tous deux ont peur, ce sont des petits frères des Patrick et Jean-Claude du *Cœur* : même âge, même angoisse. Maxime couche avec Nicole, femme mal mariée. Germain est harcelé par l'amour de la petite Caroline. Au premier acte, celle-ci vient demander à Maxime d'intervenir auprès de son meilleur ami, mais l'atrabilaire ne se radoucit pas, il refuse de satisfaire *Caro*. Maxime est gentil, mais il a d'autres soucis : aimer sa Nicole, qui arrive, et l'enlever pour un petit voyage en Corse. À eux Calvi et sa citadelle tremblant dans le soleil ! Hélas, le mari est très soupçonneux : les amants ne partent plus. Ils vont se fabriquer une escapade sur place. C'est le deuxième acte, celui du *voyage immobile* : très belle trouvaille théâtrale : Maxime et Nicole jouent à être à Calvi, c'est la plage sur le plancher, ils délirent en pyjama et en maillot sous le soleil de la rue de Penthièvre. Pour faire plus vrai, Maxime va acheter un melon et du fromage place de la Madeleine. Pendant ce temps, Germain arrive et on comprend qu'il a été le bref amant de Nicole lui aussi. Premier coup de théâtre. À l'acte III, la nouba secrète bat son plein : eux-mêmes ne savent plus s'ils sont réellement partis pour la Corse ou pas. Deuxième coup de théâtre : Germain survient et brise leur rêve de vacanciers imaginaires : le mari sait tout, il téléphone à Maxime, lui cède sa femme mais lui envoie une vieille lettre de son « ami » Germain à sa femme Nicole qui prouve que Maxime à son tour a été trompé. À cocu, cocu et demi ! *Le voyage est fini*, soupire Maxime qui était prêt à partir vraiment. Très amer, il chasse Nicole. Il va même pour s'énerver contre Germain lorsque la secrétaire de son ami, Mademoiselle Zambeaux, *of course*, lui apprend que Caroline vient de se tirer une balle dans la tête ! Troisième coup de théâtre. Juste au moment où Germain s'était décidé à l'épouser ! Maxime et Nicole compatisSENT tout en se consolant l'un l'autre de leur propre aveuglement. Ils veulent bien s'aimer, mais aucun cœur n'y est plus. *Rideau*.

On est bien dans une pièce de Bernstein : l'amitié trahie entre deux hommes, la femme mûre qui s'y croit, la jeune qui y croit et le mari abject qui a du mal à y croire : ici, il est *off*, comme si on l'avait assez vu en chair visqueuse et en os dur dans les autres drames. Tout est là : le sexe bien sûr (véritable pouvoir) et les chatteries d'amants, l'absence d'envergure

des personnages et leur intense sensibilité, le sacrifice (suicide par amour), la vengeance, la tragique superficialité, l'histoire hors-champ (la petite Alizé violée dans le bois de Beugny)... Seul l'argent reste assez discret ce coup-ci. Le temps le remplace avantageusement : tous les êtres du *Voyage* en sont obsédés. L'avenir surtout les occupe et Nicole a beau dire qu'elle s'en fout, elle aussi (comme Caro qu'il a été trop tard pour sauver) connaît le prix de l'anticipation. Bonheur anticipé, mais aussi douleur rétrospective. Germain a baisé jadis Nicole qui pense à son amour à venir. Maxime aurait volontiers vécu au présent si le passé ne venait d'avance lui pourrir le futur !

Colette, toujours enthousiaste, soutient ce *Voyage*. De Jean Wall, Claude Dauphin, Valentine Tessier, et Lucy Léger (toujours les mêmes) qui prêtent leur vie à ces protagonistes, elle dit : *effrayés d'eux-mêmes, ils se hâtent de rire, et nous voilà émus.*

Effroi, rire, émotion : c'est en effet ce qui constitue ce voyage, ce mirage pourrait-on dire. Maxime, cette *petite stylisation très fine de la satisfaction*, n'est pas si heureux que ça et Germain n'est pas si triste non plus (Maxime lui trouve plein de confiance dans l'avenir : *Tu ne crois nullement au malheur !*). C'est à celui qui sera le plus lucide sur l'autre. Maxime s'exclame : *Je crois à la fin du monde !* Et Germain, qui a mal au foie, a beau *composer du triple extrait de cataclysme et en injecter une pleine seringue à son cobaye du moment*, ruminer la situation qui n'est pas *enthousiasmante*, lire les journaux que son ami ne daigne même pas survoler, c'est l'autre, l'« artiste », l'insouciant dragueur de femme mariée qui se voit dans moins de cinq ans *fusillé, supertaxé, torturé... gazé, réduit à la mendicité...* Lui aussi a, dans un coin de sa *falote cervelle* un petit désespoir qui se porte de mieux en mieux.

En France, la situation générale est alarmante, et elle trouve son véritable écho au théâtre dans une histoire sans grand intérêt où un jeune homme banal a du mal à admettre que sa conquête a, avant lui, appartenu à un autre ! La grandeur de Bernstein a d'autant plus de mérite à se développer sur ce terrain minuscule. On voit bien avec ce *Voyage* que Bernstein est le maître du climat diffus, des non-dits lourds de sens, de l'ambiance délétère qui s'insinue entre des êtres aux âmes floues, bref tout un impressionnisme qui semble avoir été fécondé par l'expressionnisme de ses débuts. On est loin de *La Griffe* et de *Samson* et l'évolution stylistique de Bernstein est tout à son honneur : il a toujours été vivant et dans le vivant de son temps.

Voilà pourquoi, après la reprise de la pièce par Bernstein lui-même dans les années 50, ce *Voyage* de 1937 a pu trouver son parachèvement théâtral en 1990 dans la mise en scène d'un jeune Marseillais fou de Tchekhov : Robert Cantarella. Sans moderniser le drame, Cantarella a déréalisé l'histoire, bancalisant le décor sur une scène oblique avec des acteurs mécani-

ques, dont Florence Giorgetti en délicieuse poupée détraquée, tous débitant leur texte à toute vitesse, et insistant sur les temps subtils des sentiments. Rien ne pouvait mieux rendre hommage à l'effet déstabilisant de Bernstein, lui-même metteur en scène original de ses œuvres, que d'appliquer un procédé fantomatique et onirique à une œuvre si « datée ». Cantarella a fait de l'atelier de Maxime un *abri antinucléaire* où les personnages balancent entre une comédie à la Lubitch et une tragédie de l'inaccomplissement à la Kafka.

BERNSTEIN fulmine. Édouard Bourdet refuse de donner *Judith* à la Comédie-Française alors qu'elle y avait été acceptée par son prédecesseur... Il faut dire que Bernstein l'a cocufié vingt ans avant : un duel s'ensuit et Henry blesse Édouard devant deux cents curieux massés dans un jardin de Neuilly. La chronique est défrayée : elle est contente. Bernstein aussi. S'il dédaigne d'entrer à l'Académie française, c'est parce que ça le barbe d'aller faire ses trente-neuf visites aux Immortels : *Encore s'il s'était agi de jolies femmes*. Il préfère danser le tango dans les boîtes à la mode, et aller reposer son grand corps dans une autre garçonnière rue Boissy-d'Anglas où quelque poulette lui passe la main dans sa crinière or et argent (*J'ai les cheveux ni blancs ni gris : j'ai les cheveux grège*, dit-il)...

Quand il est bien vidé, Bernstein jalouse ses confrères, menace les critiques, mitraille ses faux amis de bons mots et tremble avec les autres comme un grand arbre effrayé par la foudre. De quel ciel tombera-t-elle ? Comme le dit François, le héros de la nouvelle pièce de Bernstein : *La sensualité est rarement pure. Et elle n'est jamais simple. Elle se cache sous les noms les plus différents : la tendresse, le mépris, la curiosité... la compassion*. C'est en effet de tout cela qu'est fait *Le Cap des tempêtes* (1937). François est un médecin très humain de cinquante ans. Il déboule au premier acte pour offrir des roses à Claire, sa tendre amie (il n'est donc pas son amant), veuve d'un confrère. Claire est bien gentille, mais elle est la mère d'une charmante Diane de vingt-trois ans, courtisée par Bertrand, son ami d'enfance, et promise au jeune Jacques, un avocat que François, paternellement, pousse au mariage. *Dianouche* a un secret : elle aime éperdument François et, lors de la visite médicale de l'acte deux dans le cabinet même du médecin, elle lui déclare sa flamme. Il tombe des nues et se laisse émouvoir. Entre la chute du rideau du deuxième acte et le lever de celui du troisième, il n'est pas impossible que François et Diane aient couché ensemble. Le vieux médecin tue, de réplique en réplique, le ridicule

dont il se croyait irrémédiablement atteint. Un autre lien entre eux que l'affection est devenu tout à fait concevable ! Le grigou se réveille et avec lui le guerrier du bonheur : *Je démêle en moi des impulsions féroces*. C'est le pauvre petit Jacques qui en fait les frais. Grande scène dépitée du jeune spolié par le vieux, que les amateurs de Bernstein connaissent bien. Jacques manque balancer un bronze à la gueule de ce toubib, voleur de fiancées. L'acte IV est encore plus pénible, c'est la fameuse confrontation entre la délaissée et son idole : Claire, pathétique sentimentale, se métamorphose en tigresse de haine face au flegme désolé de François qui veut la priver à la fois de sa fille et de l'espoir qu'elle avait elle-même de finir avec lui sa vie heureuse. Elle s'abaisse jusqu'à s'évanouir comme une esclave terrassée par la colère, étouffée par les injures. Une tempête de plus !

L'acte IV se passe dans une auberge de Fez (hôtelier : Zambôt). Tout s'est calmé. Le cap est franchi. François et Diane pouponnent ! Leur fils Pierrot a renforcé leur égoïsme. Ils reçoivent leurs tristes amis Bertrand et Andrée. Claire n'a pas lâché prise et intente un procès au bienheureux médecin qui se fout de tout. *Rideau*.

On connaît la musique. Tout est bien qui pourrit bien. Bernstein aurait pu se passer de ce *Cap des tempêtes*. D'ailleurs, le titre est mauvais. Bernstein a dérogé à sa règle des 6 lettres. Voilà le résultat... À part les deux scènes d'engueulades qui sont de nouvelles variations sur l'impudent, thème bernsteinien par excellence, rien n'est très enthousiasmant.

C'est toujours le vice de Bernstein de faire sortir les médiocres de leurs gonds. Les déclarations d'amour sonnent comme des déclarations de guerre et le bonheur, comme le souligne un critique de l'époque, n'apparaît jamais aux hommes dans un ciel clément : *Au contraire, il est entouré de nuées, de flammes. C'est une idole cruelle qui se dresse souvent sur un monceau d'illusions mortes. Mélo. Henry Bernstein nous fait assister aux extravagances de ce culte sauvage.*

Pour l'auteur du *Cap des tempêtes*, l'esprit du mal règne sur le monde. Il appelle ça *le diabolique*. Ni le croyant, ni l'athée ne peuvent avoir une emprise sur lui. Seul le scalpel psychologique, manié avec virtuosité par un chirurgien de l'humain, peut intervenir sur ce qui ronge les corps oubliés par l'Extase.

BOUM ! C'est la guerre ! Enfin ! L'Occident va comprendre sa douleur. Hitler n'est plus considéré comme un clown mais comme le Monsieur Déloyal du cirque européen. Celui qui dirige tout, lance les numéros apocalyptiques, présente ses lions sautant à travers des cer-

ceaux enflammés par le nazisme et ses trapézistes antisémites pirouettant sans filet. La panique est à son comble. La drôle de guerre n'est pas rigolote-rigolote. Tout foire. Bernstein a le temps d'écrire *Elvire* (1940), une dernière pièce sur mesure pour Elvire Popesco. Il ne change même pas le prénom de cette comtesse ex-autrichienne qui connaît le roumain et qui se réfugie dans le monde d'un avocat auquel elle a été recommandée, Jean, amant jaloux d'une Claudine mariée. André, lui, l'ami (c'est le merveilleux Carette), possède le journal *Tout*. Elvire a un hobby, la peinture, mais a du mal à l'exercer à cause de ses mains brûlées à l'antiseptique par les nazis. Après deux actes pleins des disputes de Jean et de sa *Claudinouche*, c'est au tour d'Elvire de recevoir Jean désespéré dans sa petite chambre meublée. Pendant tout l'acte III, elle le console mais a d'autres soucis : elle a appris que son mari Rudolph a été « suicidé » dans un camp de concentration. Grande tirade contre les S.S. (on est en 1939 !) puis on va « fêter » ça dans une boîte de nuit avec beaucoup de champagne ! Acte IV : Claudine retrouve Jean et lui offre un portefeuille comme cadeau de rupture. Ça le rend euphorique, malgré l'imminence de la guerre. Elvire arrive, puis André. La comtesse se propose d'être reporter à *Tout* et renonce à *enthousiasmer* plus avant Jean. Elle préfère lui mettre dans les bras Simone, une jeune nageuse et fuir loin (à Budapest). André, lui, voudrait bien épouser Elvire. Elle refuse. Jean trouve la nageuse à son goût. *Rideau*.

Encore une histoire d'amouracheries avortées, de virages vitaux approximatifs et de ratages de coups de cœur, ce moteur est usé. Il patine. Bernstein a bâclé *Elvire*. Pourtant, il y a de bonnes choses dans les dialogues suggestifs. Et quel beau rôle féminin ! Aujourd'hui une Anna Prucnal y serait étonnante... Bernstein le dit clairement à un moment donné : Elvire, le personnage principal — belle femme mystérieuse et blessée —, symbolise *le malheur*. C'est le malheur d'une époque qui se saborde. Bernstein a toujours eu horreur du théâtre d'idées mais pour une fois, il y cède, dans une scène au moins : la 3 de l'acte III d'*Elvire*. On le lui pardonnera volontiers pour le courage qu'il y avait, en janvier 40, à faire dire à la Popesco : *Ils sont lâches. Ils sont très lâches. Je parle des nazis et de leurs domestiques !... Je les connais bien !... Je les ai vus à Vienne et je suis partie de Prague pour ne pas les endurer de nouveau. Je les hais ! Comme je les hais !...*

Elvire Popesco — qui compare Bernstein à Moïse — répète son rôle avec la jeune Georges et les représentations commencent au Théâtre des Ambassadeurs que Bernstein vient d'investir. Quatre mois plus tard, *Elvire* est stoppée net par l'avancée allemande. Ça sent le roussi, les Fritz entrent dans la Ville. Le professeur Thierry de Martel, grand ami de Bernstein et dédicataire d'*Espoir*, se suicide aussitôt.

Avant de quitter le pays, Bernstein a un dernier mot à dire : il l'assène

à Drieu la Rochelle dans le jardin des Tuileries, le 22 mai (c'est Drieu qui le raconte dans son journal). Le dandy fasciste croise le titan fébrile et c'est ce dernier qui lance à l'autre un sec *Courage !* Drieu dit : *Dans sa bouche de vieil histrion, cela me paraît insultant*, et il se jette sur le juif sarcastique. Pugilat sur la pelouse. *Comme un vieux voyou*, Bernstein envoie des coups de pied dans le ventre au collabo susceptible. Souhaiter du courage à quelqu'un qui croit avoir « gagné » et qui se pavane dans son royaume est, de la part d'un sexagénaire persécuté, dont la tête (en énorme) sera bientôt « mise à prix » au Palais Berlitz, un acte de résistance, le premier sans doute venant d'un Français clairvoyant. Ça ne devait pas courir les rues vert-de-gris de Paris, à ce moment-là, les fins esprits qui avaient deviné que tôt ou tard les vainqueurs perdraient. Rien que pour ça, Bernstein, le colosse du théâtre depuis quarante ans, a le droit de fuir. Le voici d'abord en Bretagne, où il songe à se suicider en se bourrant de somnifères sur la plage et en se tirant une balle dans la tête au moment où la marée monterait... Tout aussi théâtralement, il entre ensuite dans la chambre de sa fille et lui annonce qu'étant catholique, elle n'a rien à craindre des Allemands ! Sur ce, il claque la porte sur la France tout entière, et s'embarque d'abord pour Londres (*Général, me voilà !*) puis pour l'Amérique...

Dès son arrivée à New York, Bernstein grimpe sur un building. C'est King Kong ! D'ailleurs il ressemble de plus en plus à un singe géant. Un gorille en érection ruisselant de crachats : voilà comment les Américains voient Henry Bernstein au moment même où Pétain entre dans la voie de la collaboration, le 17 juin 1940. Premier Français à accuser le vieux maréchal de trahison devant tous les Américains, Bernstein multiplie les conférences. Il reçoit au Waldorf Astoria (quatorzième étage).

Toujours agité, susceptible, orgueilleux, culpabilisateur, tyran, *imperator*, déplaisant, vaniteux, intransigeant, coléreux. À New York, la colonie française ne peut bientôt plus le supporter, elle regrette presque de ne pas être restée en France sous l'Occupation ! Quand Bernstein dit à André Maurois à qui il reproche d'avoir oublié son « nom de jeune fille » : *Il vous faut choisir entre Pétain et moi*, Maurois répond : *Je préfère encore Pétain !*

Même en exil, Bernstein est mondain. Il serait allé sur la planète Mars qu'il aurait immédiatement snobé les extra-terrestres ! L'auteur sans projets mélange sa nouvelle passion politique à ses anciennes mœurs flambeuses. Fiestas sur noubas. Speeches sur toasts. Bernstein se jette dans toutes sortes de raouts : il devient orateur professionnel. Pour quelqu'un qui n'a jamais rien écrit, c'est l'idéal. Il prend la parole comme il prend une femme. Il

est désormais une voix. Il se présente toujours comme *un juif qui a lu Mein Kampf et qui l'a compris* :

— *Il ne peut pas y avoir d'accord avec l'Allemagne. Ou le régime nazi tombera, ou le monde entier deviendra nazi.*

En attendant, il n'a rien de mieux à faire que de danser dans les boîtes de Harlem où Duke Ellington donne des frissons aux ladies sophistiquées. Bernstein se régale : c'est la star des réfugiés. Son suicide sans cesse remis le fait mourir de rire. À Paris, l'appartement du cours Albert-I^{er} est occupé par un officier de la Cinquième Colonne, et sa fille a beau avoir une mère non-juive, son patronyme et la célébrité de son papa parti font d'elle une cible privilégiée de la Gestapo.

À soixante-sept ans, Bernstein est déchaîné. Sa Légion d'honneur *rouge de honte* à la boutonnière, il fustige les *nazi lovers* de Vichy, cherche à prouver que Pétain — *The Old Man Defeat* — était déjà collabo en 1914 et que Sacha Guitry est un juif honteux. Les femmes l'applaudissent et les hommes qui font la grimace reçoivent son poing dans la gueule car en Amérique le duel n'existe pas. On connaissait le parisianisme, Bernstein invente le new-yorkanisme. Il fréquente Zorro (Douglas Fairbanks) et accueille Ève Curie fraîchement arrivée de Londres. Il lui lit les articles qu'en France Rebatet et Brasillach, dans *Je suis partout*, consacrent à son *grand mâle fougueux* et à elle-même, sa *dernière femelle, garce créée à l'image des garces de son lupanar à cent mélos*.

Bernstein répond par des articles terribles dans le *New York Herald Tribune*, très appréciés par Saint-John Perse. Il traîne Pétain dans la boue de Verdun, car il est le seul au monde à trouver que Pétain était pétainiste bien avant d'être maréchal. Pour lui le pétainisme date de la première guerre : c'est la réponse immédiate à l'affaire Dreyfus, question des questions...

L'océan Atlantique bout comme une marmite d'huile entre les deux continents secoués par tant de virulence. Bernstein devient l'ennemi principal des *Heads of French Nazism*. Tout son succès d'antan leur remonte à la gorge. C'est comme une bouillie indigeste qui lui revient de son pays. « Son » pays, il faut le dire vite : en 1941, Bernstein est déchu de la nationalité française.

Et il en est fier ! C'est ici que les deux camps se rejoignent : les Français pro-Allemands estiment que le juif n'est pas français et le juif français estime que les Français proallemands ne sont pas français non plus. En fait, personne n'est français ! Tous sont d'accord pour se considérer comme des Français idéaux, des Français absolus, des Français abstraits. Lorsque les uns examinent les autres, ils ne voient que des faux Français, sans imaginer que, par effet de miroir, c'est eux-mêmes qu'ils jugent. Bernstein a raison d'avoir honte d'être encore un Français quand les Français ne le sont plus,

et les autres n'ont pas tort, de leur point de vue, de penser que Bernstein est un ennemi de la France.

Rares furent les Français à ce point hostiles à leur pays. La plupart lui trouvent des circonstances atténuantes et n'assimilent pas le pouvoir à l'âme de la nation. Bernstein et Ève Curie n'ont pas hésité à souhaiter la mort *physique* de la France, condamnée pour pétainisme aggravé. Ils sentaient que Pétain « incarnait » quelque chose d'hideux et d'ancestralement enraciné dans la Gaule de toujours. Il est seulement regrettable que Bernstein ait vitriolé Pétain pour mieux couvrir de Gaulle de baisers. Avec un peu plus de recul, il aurait pu s'apercevoir que les deux militaires sont la même personnification, à deux époques historiquement différentes, de la seule France qu'un noceur infidèle et apatride comme lui ne pouvait qu'exécrer : celle du travail, de la famille et de la patrie.

En 1942, Bernstein est tout à fait fanatisé : il compare de Gaulle à Bayard et assure personnellement sa propagande en tant que président du French American Club : *L'épée de la France que le dernier de nos maréchaux voulait jeter aux pieds du Führer, le général de Gaulle l'a arrachée de ces vieilles mains infidèles et il l'a tenue levée et toujours étincelante malgré notre infortune.* Ce que l'auteur de *L'Élévation* veut encore ignorer, c'est que son de Gaulle ne se contentera pas de lever cette épée, mais il la suspendra au-dessus de la tête de la France pendant trente ans, comme celle de Damoclès !

Dans ses allocutions radiodiffusées, Bernstein fait de de Gaulle le nouveau Jeanne d'Arc. Pour lui, c'est déjà un saint, et toujours un savant, un poète, un visionnaire... La mesure et la prudence — on le sait — ne sont pas les vertus de Bernstein. Il dit d'ailleurs : *La prudence ne conduit que dans les camps de concentration.* Le second axe de sa campagne américaine est bien sûr la défense des juifs, mais encore une fois, le vieux tigre enragé fait du zèle. Il ne fustige pas seulement *ceux qui pensent qu'un juif doit être déjà suffisamment heureux s'il a pu sauver sa peau*, il s'en prend aux juifs eux-mêmes, d'ici ou d'ailleurs, aux juifs riches qu'il traite de *pauvres juifs imbéciles plus intéressés par leur argent que par leur liberté*. Il voit du pétainisme partout, même chez les juifs qui, d'après lui, sont trop soumis et ont aidé Laval à prendre le pouvoir. Bernstein en culpabilise même certains : il pense qu'il a manqué une véritable politique juive avant-guerre pour bloquer Hitler. Bernstein le déplore d'une façon presque agressive. Sa judéité s'est réveillée comme un virus. Seuls les antisémites parisiens peuvent encore mettre en doute sa sincérité : *Je vais être franc. Je ne suis pas sioniste. J'ai vécu, pensé et senti en Français. Mon héritage juif ne fut jamais pour moi très important, jusqu'au moment où les Juifs se sont trouvés en danger. Alors j'ai répondu : « présent ».*

Absent, il l'est uniquement pour sa famille. À Paris, sa fille, l'« aryenne »

Georges, s'est mariée en 1942 au peintre réaliste Francis Gruber, enfant terrible de Montparnasse, déjà célèbre pour sa peinture angoissée et angoissante. Bernstein a, sans le savoir, une petite-fille : Catherine. Quant à sa femme Antoinette, elle ne cache toujours pas ses tendances vichystes par opposition à son mari qu'elle accuse de se dorer l'exil.

Plus pour longtemps ! Les meilleures apocalypses ont une fin. L'Europe a mal au ventre. C'est bientôt la diarrhée finale. Pétain n'est plus que l'ombre de la bête noire qu'il fut. On le ramène de Sigmaringen comme une momie. Les F.F.I. font feu de toute foi. C'est l'Impuration. Sacha Guitry entre en prison en robe de chambre. Bernstein cache mal sa jubilation. Il peut revenir. Il est prêt ? Henry Bernstein n'a rien oublié à New York ? Si, justement, son « y », le fameux « y » de son prénom. C'est la seule chose que le Français Bernstein laissera en Amérique.

6 AVRIL 1945, Henri Bernstein *is back in town* ! Il est accueilli comme un héros, et pas seulement par ses intimes. Jacques Lemarchand regarde *son corps puissant, son visage profondément sculpté qui semble à la fois plein de méfiances et de menaces. C'est un masque inoubliable, auquel un pli méprisant de la bouche ôte un peu de sa puissance. C'est le masque d'un lutteur pour qui la bonté doit apparaître comme une faiblesse*. La Refoulé mène la foule jusqu'aux Ambassadeurs. Le vieil ogre retrouve son château. Il fait visiter le théâtre à sa petite-fille, rencontre son gendre dont il admire la peinture, et toute cette joie lui redonne du cœur à l'ouvrage. Comme on attend trop « la rentrée de Bernstein », il préfère reprendre *Le Secret* avec Marie Bell, Jean Debucourt et Pierre Dux.

La première chose qui est prête, c'est le décor. Toutes les répétitions ont lieu au milieu des vrais meubles disposés exactement comme ils le seront le soir de la première. Le plateau devient un appartement pour acteurs, un temple, quelque chose de religieux où les fidèles chaque jour viennent répéter leur rôle.

Bernstein accorde ses acteurs comme des violons. Ils ont tous dit qu'il connaissait par cœur le métier de comédien. Il passe des heures sur le plateau à leur indiquer des mouvements, des respirations, des déplacements d'épaule, des regard, des sentiments, des silences (*le silence de l'acteur doit faire partie de l'action*). Il orchestre lui-même sa partition, c'est un arrangeur. Il n'a pas perdu la main. Bernstein espère même que la nouvelle génération de critiques va être plus clémence à son égard que la précédente. Hélas, il déchante vite !

Dès la première, le jeune Kléber Haedens se révulse, il trouve *Le Secret* nul et démodé. Pourtant, l'auteur l'a « modernisé » (ce qui est une catastrophe). Haedens accuse Bernstein de rechercher *la banalité la plus odieuse*. *Quoi ? Il n'a donc jamais lu Molière, Marivaux, Musset, Giraudoux ? Il n'a donc jamais compris que le problème du théâtre était celui du langage ? Il ne sait donc pas que l'art, surtout s'il se baigne profondément dans la vie, doit ressortir transfiguré ? Il est désolant d'avoir à répéter des vérités aussi élémentaires*. Quant aux anciens, comme ils n'ont plus de dents, ils montrent leur dentier. La vieille garde se sent stimulée par la vigueur de ses cadets. Bernstein le revenant reçoit de sacrées volées de bois vert ! Le virulent Pierre Brisson, qui avait été très fier de n'être pas dupe de la fameuse technique du Bernstein d'avant la première guerre (épisode-sursaut à triple décrochement avec *round central*), se moque maintenant de sa seconde manière à *prétention mélodieuse* : *Les personnages manquant de tirades n'ont plus grand-chose à se dire. Le dialogue tombe en poussière. Pour meubler la pièce, Bernstein organise des berquinades de canapé, des dînettes sur poufs de satin blanc, mille petites agaceries plaisantes. Les mains de l'auteur tremblent autour de la passion comme autour d'un objet trop précieux*.

On ne saurait pas mieux dire pour blesser Bernstein. Il y a tant de vrai dans ce qu'on lui reproche que je ne veux pas croire qu'il n'ait pas jubilé lui-même à lire et à relire, comme il le faisait, les articles négatifs et souvent hilarants — il faut bien le dire — qu'on lui consacrait. Il disait : *La haine qu'on inspire (non celle qu'on éprouve) est un moteur*.

Pour l'instant, le moteur a des ratés, et Bernstein apprend à vivre dans une nouvelle France. C'est fini le bon vieux temps où l'on envoyait deux témoins à un critique malveillant... Seul Marcel Pagnol se lève pour dire que *Le Secret a supporté, sans la moindre défaillance, l'épreuve du temps et celle du cinéma*. Il faut dire que Bernstein avait été un des premiers à encourager le jeune Pagnol qui raconta à Carlo Rim comment le Maître des *Détour* et autres *Rafale* le reçut un jour pendant qu'il prenait sa douche. Pagnol parle d'un *Tarzan dans le brouillard bouillant, couvert de poils* (en fait ce sont les mille et une cicatrices de ses furoncles !) à *foutre un tel complexe aux autres hommes que toute femme, même la plus moche, sortant du lit de Bernstein, devenait intimidante* !

Les femmes ! Bernstein s'est un peu calmé, ou plus exactement, il fait semblant de s'être calmé pour calmer les autres hommes. Certains, qui le voient toujours au bras des plus riches et des plus belles, racontent qu'il les bat.

— *Monsieur Bernstein, vous frappez les femmes ?* interroge un de ceux-là.

— *Ça vaut mieux que de les taper !* répond Bernstein.

Les bons mots, il en fait toujours une grande consommation, tout en s'en refusant un seul dans son théâtre. Ça le console des « réticences ». Bernstein commence à comprendre qu'entre 1940 et 1945, l'Europe a changé de siècle ! La méchanceté de la Gabrielle du *Secret* ne fait pas le poids. Mais voilà : la force de Bernstein — c'est aussi une de ses limites — est qu'il refuse d'« épouser » son temps, c'est un amant en tout. Il pourrait s'inspirer de ce que sa nouvelle époque produit pour se mettre à la page, mais Bernstein a horreur de ce qui touche à l'écriture, y compris une page !... Il préfère rester lui-même, ou plutôt dans lui-même. La récréation politique, c'est-à-dire la sortie de soi, est terminée. Ça sonne. Retour à la carcasse.

BERNSTEIN fouille en lui, dans sa propre boue pour en extraire une figure... Une glaise d'être sort vaguement du néant... C'est Jean Galone, un peintre qui a le cafard depuis la mort de sa femme Noëlle. Son meilleur ami, c'est Claude, un médecin pimpant qui lui soigne le cœur et qui est justement en train de lui expliquer qu'il manque à Jean un nouveau désir (seul vrai moteur de l'art), lorsque paraît Madeleine. C'est une femme qui veut son portrait peint par Galone. D'abord, Jean refuse, puis il accepte et drague son modèle. Madeleine est séduite par ses métaphores nostalgiques (*les femmes sont des roses qui tombent du ciel et que les hommes tentent d'attraper en tendant leurs chapeaux !*), et tient à finir dans ses bras l'acte I.

Le deuxième se situe deux ans et demi après... Madeleine folâtre avec Claude : on comprend qu'ils sont amants depuis peu et à l'insu de Jean dont Madeleine est la maîtresse attitrée depuis la fin de l'acte précédent (soit quelques secondes) ! Il s'en passe des choses le temps qu'un rideau tombe ! Si Madeleine s'est lassée de son peintre, c'est qu'il était trop sexuel (*il se fiche de moi — de tout moi, excepté de mon corps, de mes baisers, qui sont à son goût, et des soupirs que ses caresses savent extraire de ma personne*). Elle n'est pas faite pour *ce métier-là*. Elle sent que Jean n'a pas *rompu avec sa morte*, elle ne veut pas d'un *aimeur* mais d'un amoureux. A-t-on déjà vu une femme quitter un homme parce qu'il lui faisait trop bien l'amour ? Encore un sentiment inavouable que peu d'auteurs ont osé exprimer, au théâtre ou ailleurs. Sacré Bernstein !... Jean se doutait bien qu'il était cocu : l'apprendre le foudroie, il s'effondre : crise cardiaque devant tout le monde !

Acte III. Un mois après, Jean se retape doucement. Si ça ne va pas mieux, il ira voir le docteur Zambeau, excellent clinicien. Il joue les cyniques. Madeleine regrette sa trahison, Claude aussi. Comme toujours chez

Bernstein, le cocu abuse des remords des autres... Il pousse sadiquement son ami à espérer que, malgré sa culpabilité, il peut récupérer la pécheresse ! Le grand moment se noue à la fin de l'acte, quand Jean décrit à Claude Madeleine en train de jouir. Le médecin sentimental n'essaie pas d'exaspérer le plaisir de la femme comme le peintre sexuel qui, lui, parle de ses ongles enfouis dans la paume des mains, parfois jusqu'au sang... sa tête qui roule... comme une fleur qui tourne dans le vent... et de ce grand cri perçant, interminable !

Dernier acte. Jean est guéri. Madeleine aussi... Seul Claude est patraque. Ses adieux sont amers, pour celle qu'il a crue sienne, et pour son ami vainqueur par auto-K.-O. ! Il ressort d'ailleurs bien antipathique, ce peintre cardiaque et sans génie qui récupère sa femme en lui faisant croire que la passion, c'est son truc. En fait, c'est quelqu'un qui a soif, soif de désir, du désir le plus plat que son « art » exige. *Rideau*.

La Soif (1949) est la vingt-septième pièce de Bernstein. Il la donne aux Ambassadeurs. Il l'a taillée sur mesure pour Claude Dauphin, Madeleine Robinson (dont il a gardé les prénoms) et surtout pour Jean Gabin dont c'est la grande création au théâtre, une grande création plutôt petite. Le succès ne fait rien à l'affaire (il y a longtemps que Bernstein a compris que le triomphe n'est pas la victoire). Jean Gabin est entre deux âges : il n'est plus le séducteur de chez Carné et pas encore le patriarche audiardien. Il lui manque encore quelques années pour ne plus faire regretter ses trente ans. C'est en souvenir du *Messager* (déjà une histoire d'amitié foirée à cause d'une femme) et surtout de son propre père, comédien du siècle passé dont le rêve était de jouer du Bernstein, que Gabin a accepté de se glisser dans la peau du pathétique *peintraillon*.

Ce mot, que Bernstein lance à la fin de sa pièce, le condamne à jamais aux yeux de sa fille Georges dont le mari Gruber, tuberculeux et communiste, vient de mourir à l'hôpital Boucicaut. Elle qui fréquente tous les peintres de Montparnasse ne peut plus voir son père en peinture, même si ce fut jadis le seul modèle au monde à s'être fait portraiturer à la fois par Manet et par Renoir ! Plus tard, après avoir essuyé une leçon de morale fort mal venue de la part d'un « spécialiste » de son acabit, Georges rompt carrément avec son père. Il a déjà perdu sa femme Antoinette, maintenant sa fille. Les maîtresses ne se bousculent plus pour étancher sa soif. C'est la question que pose Marc Beigbeder, le féroce critique d'*Esprit* : *Jusqu'à quand M. Henri Bernstein forniquera-t-il ?*

Le venimeux Samson plein de secrets a soixante-treize ans. Les mauvaises langues colportent qu'il a remplacé les femmes par les chevaux. Turfiste sur le tard, Bernstein devient un pilier d'hippodromes. Sa haute silhouette fend les foules de Longchamp. Il se choisit le grenat et le rose comme casaque. Ses chevaux *Brise-lames* ou *Tabou* (excellent titre pour

une de ses pièces) obtiennent un beau succès à la course d'obstacles et le poulain *Frascati* saute les haies d'Auteuil comme un kangourou qui serait croisé avec un zèbre ! Tout devient monstrueux autour de Bernstein, même les animaux !...

Son dada reste de Gaulle. Bernstein enfonce le clou. Il dicte des articles partout à la gloire de son dieu qui faisait à peine 7 cm de plus que lui. Il tient absolument à ce qu'on tienne le Général pour un homme de gauche. Dans une formule ambiguë, bernsteinienne en diable, il dit au début des années 50 : *Le Général n'est pas plus une Droite que le parti communiste n'est une Gauche*. Pour lui, c'était le communisme qui était d'extrême droite ! Sa de Gaullâtrie tourne à l'obsession, peut-être celle de se reconnaître dans quelqu'un d'incompris qui comprend tout le monde. Un peu à la manière de son Jean de *La Soif* qui, se voyant traité de « cynique » comme tous les bons hommes vraiment bons, répond : *Je ne suis pas cynique, je suis véridique. Et je ne suis pas bon du tout*.

TEL est Henri Bernstein. Droit, vieux et énigmatique comme l'obélisque de la place de la Concorde, il s'est installé dans son théâtre de l'avenue Gabriel : un appartement au premier étage des Ambassadeurs où il vit comme dans la cabine de luxe d'un capitaine de bateau, dit-on. Par ses hublots bleutés, il regarde Paris scintiller sur le velours de la nuit. La Refoulé l'a suivi dans le navire. Secrétaire générale, elle s'occupe des affaires courantes. Elle compose les générales, suit la stratégie de Bernstein à la lettre : encadrer un critique hostile de deux favorables, séparer les ennemis et rassembler les amis.

Comme toujours, il vit avec ses créatures, les déplace dans son esprit, remanie les traits psychologiques de jour en jour, les forme à l'image qu'il s'est faite d'eux et que la personnalité de l'acteur va devoir crever afin que, de cette blessure, naisse le rôle, le seul « être » qui compte et qui va vivre tous les soirs à une heure donnée, selon *la courbe de chaque acte* (Bernstein *dixit*). Dans sa cabine de paquebot thé-crème, il passe du divan au bureau et du bureau au fauteuil... En robe de chambre, il reçoit ses acteurs, espionne par une lucarne de projectionniste cinématographique les cintres de son théâtre, et des haut-parleurs sont branchés sur la scène : il peut ainsi voir et entendre à tout instant ce qui se passe dans la salle rouge, blanc et or. Et toujours pas un bruit. Plus de liège, mais du velours, du coton, de la ouate presque pour mieux le protéger du satanique brouhaha...

Le septuagénaire angoissé fête ses cinquante ans de théâtre. Il donne un banquet pour son jubilé où il grimace plus qu'il ne sourit : tous les vieux

sont là, et pas un jeune pour se réclamer de l'auteur du *Marché*... Son amertume le rend parfois lucide. Sur Sartre et l'impuissance artistique des auteurs « modernes » : *qu'un génie poétique naisse, et l'existentialisme s'en ira vers les égouts dont il a fait un si grand usage.*

Bernstein est photographié par Yousuf Karsh pour *Life*, il donne pas mal d'interviews dans les journaux et parle volontiers de sa prochaine pièce à laquelle il a consacré tout son été : *C'est vainement que j'ai essayé de prendre des vacances ; mon sujet venait s'accrocher à moi comme un crabe.* Il réfute les clichés qui courrent encore sur son compte, les *Jupiter des alcôves* et autres *Ange gardien de l'adultère*. Pourtant, il est bien forcé d'avouer aux journalistes qu'une fois de plus la pièce va fouiller les cœurs et descendre avec plaisir dans les bas-ventres de personnages pas très sympathiques : *On a l'air de l'oublier, mais la tradition du théâtre français est un théâtre érotique. S'il faut préciser, je rappellerai que les plus grands, Racine en tête, n'ont guère traité d'autres sujets que l'amour pur, le désir pur, la trahison pure.*

Vu ce qu'il prépare, Bernstein ne se fait pas d'illusion : *Quelques égarés, peut-être, ne détesteront pas la pièce. Je n'ai strictement pour moi que le public.* Il s'attend donc à consommer une fois de plus *le brouet noir des commentaires sans indulgence.* Son épée de duelliste, il ne s'en sert désormais plus que pour touiller cette peu appétissante mixture.

Toc ! Toc ! Toc ! Le rideau se lève sur la vingt-huitième pièce d'Henri Bernstein *Victor* (1950). Le premier acte s'ouvre sur un décor grisâtre de Wakhevitch représentant le long mur de la Santé avec un bout de l'inscription *interdit d'afficher, loi du 27 juillet 1889*. À l'angle, une rue barrée encombrée des outils de ses travaux. Sur un banc, près d'une brouette, un homme boulot avec sa valise : Victor (Bernard Blier), il est pris à parti par un flic qui le confond avec un grand voleur russe... Non, Victor est un ingénieur « serviable », il a écopé de onze mois de taule pour couvrir les malversations de son patron, ami et idole, Marc, banquier véreux et célèbre aviateur héros de la Résistance. Victor attend Françoise, la femme de Marc, qui est en retard : elle finit par arriver. C'est Simone Renant, belle et assez garce : elle oscille entre le vouvoiement et le tutoiement pour signifier sa reconnaissance. Elle s'en veut d'avoir charmé le pauvre Victor afin qu'il aille en prison à la place de Marc. Au moins ça lui a permis de s'en détacher et de venir s'offrir sincèrement au récent désincarcéré. Son rêve se réalise, il est secrètement amoureux de Françoise ! Seulement, il ne se sent pas prêt, il lui faut un mois de recul et de décrassage à la campagne. Il repousse les avances érotiques de celle qu'il désire parce qu'il a chopé des furoncles en cellule ! Ô Bernstein ! Toujours aussi poète !

L'acte II se situe dans le studio cracra de Victor. Ça y est, il est de retour, propre comme un sou neuf. Il reçoit Françoise, il a préparé un

avant-réveillon tout à fait mignon et tous deux grignotent leur bonheur complet (Victor est aimé de celle qu'il aime et on va lui acheter le brevet d'un *accumulateur léger*!). Ils vont faire l'amour quand on entend Marc — le mari tout de même — frapper à la porte sans entrer, il demande à Françoise de rentrer immédiatement chez elle. Victor, en bon employé, craint Marc encore plus que Françoise : il la pousse à obéir. L'extase sera pour une autre fois. La dernière scène du premier tableau est très étrange : Bernstein a placé Bernard Blier devant le rideau baissé : assis sur la boîte du souffleur, Victor téléphone à Françoise (on est quelques heures plus tard) et s'emporte contre l'escroc, son « ami ». Quand le projecteur s'éteint, une musique de rumba propulse le spectateur le lendemain, sur la scène illuminée du salon du riche et brillant Marc (Jacques Castelot), dansant lascivement avec Françoise. C'est l'après-midi du réveillon. Victor arrive bien-tôt. Et voilà la fameuse grande scène bernsteinienne de *clash intersexuel* ! Victor demande à Marc de lui laisser Françoise. Il le menace. L'aviateur marron refuse de lui donner sa femme, et exécute de beaux loopings paradoxaux dans le ciel de son propre cynisme. Quand la pauvre Françoise s'en mêle pour confirmer qu'elle veut quitter Marc, celui-ci lui prouve avec maestria qu'elle n'a jamais aimé que lui et que, sans tout ce qu'il lui a offert et qu'il lui retire si elle s'en va, elle n'est plus rien. La femme du monde se rend à l'évidence. Le luxe est plus fort que la gratitude, surtout quand elle se ment à elle-même en se faisant passer pour de l'amour. Françoise aimeraient bien que Victor la force virilement à aller jusqu'au bout de son désir de détachement du monstre qui forme avec elle un *ménage qui n'est pas des plus conformistes*, mais le concon *Viki*, trop écœuré de constater que Marc a — comme jadis dans les nuages — le dessus, s'efface et abandonne sa promise à sa fascination répugnée. Françoise s'en veut un instant, mais femme jusqu'au bout des ongles vernis, elle prend l'autorité infâme de son mari pour ce qu'elle est : une preuve d'amour indiscutable !

Un an et demi plus tard, c'est déjà l'acte III. Victor se console gna-gnantesquement avec la petite dactylo rousse Marianne et par cette guimauve étalée sur les six scènes du premier tableau, on comprend que Françoise n'a rien perdu à rester la femme de Marc, même et surtout si Victor continue à lui conserver un secret attachement aussi incongru vis-à-vis d'elle que de cette jeune fille pleine d'illusions. Ce Victor est déjà apparu très naïf et lâche, il est désormais net que c'est un porc avec des ailes d'ange... Il a beau avoir vendu quelques millions son brevet à l'International Motors (Zambaux sera le premier client), il n'y a plus que son copain de prison, Jacques, pour le trouver intéressant. C'est pour annoncer à cet abruti pomponnette son suicide imminent que Marc déboule ! En effet, plus compromis encore que la première fois dans d'obscures magouilles financières, l'aviateur a décidé de sauter en piqué du dernier étage, et sans

parachute ! Comme au bon vieux temps des exploits d'hommes. Victor essaie en vain de le dissuader de mourir, mais le champion ne *pourrait* pas subir l'humiliation d'un procès et d'un emprisonnement (*un orgueil médiocre est, chez moi, plus fort que le désir de vivre*). Encore un peu, Victor serait prêt à retourner en taule pour sauver encore son ex-ami-ennemi ! Bernstein a trouvé des mots très vrais à placer dans la bouche de l'implacable suicidaire : il ne pense qu'à sa femme et demande à la bonne pâte Victor de s'occuper d'elle quand il aura *tué l'univers* !...

Dernier tableau : deux mois plus tard. Marc s'est donc kamikazé. Victor a rompu avec la jeune secrétaire et reçoit Françoise. Il a mal au foie comme le Germain du *Voyage*. Bien sûr, la veuve refuse de refaire sa vie avec cette mauviette : elle préfère devenir infirmière loin de France et lui explique qu'il est bête de se sacrifier une fois de plus. Il n'est pas fait pour la passion... Grande âme, elle regrette qu'il ait quitté Marianne et lui demande d'essayer de rattraper le coup. Dernier instant : Victor, tout seul, téléphone à sa jeune amie et pleure pour la récupérer. *Rideau*.

Blier est parfait dans ce rôle écrit pour lui. Son visage final baigné de larmes fait sensation et le trio d'acteurs — lui, la clouzotienne Renant et le coupant Castelot — porte la pièce à son incandescence. *Victor* rougeoie. C'est un bonheur. À la sortie de la première, François Mitterrand, ministre de la France d'outre-mer, interrogé sur la pièce, ironise prophétiquement : *Joli sacrifice évidemment que celui de Victor, mais qui ne m'impressionne guère. Nous risquons quotidiennement, au gouvernement, d'aller en prison pour couvrir les louches combinaisons de notre grand argentier et de son complice du budget* !...

Victor a du succès, mais sa reprise fidèle au cinéma un an plus tard avec Jean Gabin dans le rôle de Victor n'en a pas. Seul Bernard Blier en « saint-bernard » (*Les amants sont toujours cocus chez Bernstein*) peut être plausiblement largué par la bourgeoise. Gabin (qui a pris Bernstein pour témoin à son mariage) veut perpétuer la joie de *La Soif*, mais il n'est pas crédible en *loser* bonasse. Le film est médiocre, comme tous ceux qu'il a tournés avant son come-back définitif.

Victor ne déclenche aucun enthousiasme. Dans *Le Monde*, Robert Kemp écrit qu'il préfère *Victor* à *La Soif*, ce qui est le compliment suprême, même s'il pourrait tuer. Le véritable assassin, c'est Thierry Maulnier qui, depuis la Libération, a su par miracle faire oublier son maurassisme. *Victor ne changera pas notre opinion sur M. Bernstein* clame-t-il. Vexé d'avoir été évincé des invités de la première pour raison d'antipathie aggravée, Maulnier sort ses vilaines griffes : *Le théâtre de M. Bernstein est fait, admirablement fait, pour le spectateur qui apporte au théâtre une vulgarité d'âme absolue, satisfaite et sans remède. L'humanité qui se meut dans Victor, qui y parle, qui y pleure, qui s'y tripote et qui y couche est enfermée*

dans les limites les plus étroites, dans les murs les plus opaques qu'on puisse imaginer. Son horizon est un horizon de lit défait entre le plateau à whisky et le poste de radio, avec on ne sait quelle innommable petite fleur bleue traînant dans les draps fripés.

AH ! La haine reprend du service. Bernstein en est tout émoustillé. En fait, elle n'a jamais désarmé, depuis cinquante ans. Comment survivre à un demi-siècle d'éreintements tous azimuts ? Le phénomène Bernstein ne tient pas qu'à cette résistance, mais celle-ci en grandit la singularité. Bernstein ressemble toujours à King Kong mais en fin de course, harcelé par l'escadrille de plusieurs avions mitrailleurs, de tous formats et de tous âges qui veulent avoir sa peau... D'abord, Mauriac. Mauriac qui avait déjà tenu jadis à ce qu'on sache dans *La N.R.F.* ce qu'il pensait de l'humanité de Bernstein *celle qui ne voit rien à faire au monde que l'amour, et rien à y désirer que l'argent*. Mauriac vise de plus en plus Bernstein : il en fait sa bête noire. Tête de Turc pour théâtre de trucs... Sans retrouver le ton des détracteurs d'autan (de Léon Daudet à Drieu la Rochelle), le catholique bloc-noteux s'en donne à cœur joie. Dans un article célèbre du *Figaro*, *La Mante religieuse*, Mauriac compare la *psychologie glandulaire* de Bernstein à celle de Porto-Riche... Le dramaturge réagit par une lettre ouverte où il est très clair : *M'apparenter à Porto-Riche, si ce n'est pas au plan racial, me paraît entièrement déraisonnable. Je ne soupçonne pas Mauriac d'antisémitisme. Sa foi et sa charité l'ont, à coup sûr, protégé de cette abjecte passion et lui interdiraient de la flatter chez d'autres. Je me sens donc assuré que sa mante religieuse n'appartient pas à la religion israélite.* C'est le caricaturé qui parle, celui qu'au même moment le dessinateur Ben représente en éléphant debout en smoking, tenant avec son énorme trompe une gerbe de fleurs dont la carte de visite est signée : *Le Sexe !*

Il est fort probable que cette polémique ait été suivie en direct par Louis-Ferdinand Céline tout juste revenu de son exil danois. Abonné au *Figaro*, Céline a dû lire, ou plutôt survoler, l'article de Mauriac contre Bernstein et a rapproché le titre du nom de l'auteur inscrit en grand dessous, car dans *Féerie pour une autre fois* qu'il était en train d'écrire, le Maudit de Meudon développe la métaphore de la *mante religieuse* en l'appliquant à Mauriac lui-même à qui elle va, en effet, comme un gant. Céline a compris ce qu'il y avait d'autoportrait inconscient dans l'attaque du mauvais polémiste bordelais et ainsi, en quelque sorte, il a vengé Henri Bernstein ! Confraternité de Gémeaux explorateurs de l'ignominie humaine !...

Un jeune disciple de Céline ne déteste pas autant Mauriac que son maître, et ne se gêne pas pour brocarder Bernstein dans *Opéra*. Il s'appelle Roger Nimier et se voit condamné à un franc de dommages et intérêts pour *affirmation gratuite et malicieuse*. Un autre ami de Céline, Marcel Aymé, pose, lui, dans le magazine *Elle* juste à côté de Bernstein, pour la photo de groupe des *auteurs qui sont le théâtre français* : Marcel Achard, Jean Anouilh et André Roussin. Bernstein fait figure de patriarche amusé.

D'ailleurs, il n'arrête pas de s'amuser. À table, il revit ses duels contre Bourdet ou Daudet avec une fourchette en guise d'épée... Un jour, il reçoit Charlie Chaplin aux Ambassadeurs. Grande cérémonie. Sur la scène, sir Charlot trébuche et tombe dans le trou de souffleur. Hilarité générale. Bernstein est le seul à penser que Chaplin ne l'a pas fait exprès, qu'il a *vraiment* glissé. Tout est vrai au théâtre...

Il fréquente aussi Édith Piaf qui dirige, pour rire, un orchestre composé d'*aucun musicien* ! La môme est à la contrebasse, son Eddie Constantine tient la flûte, Simone Signoret agite les maracas, Henri-Georges Clouzot fait jouir le violon et... Henri Bernstein fait souffrir le violoncelle !

Souffrir ! C'est le maître mot du Maître en mal de maux. Il ne souffre plus beaucoup... Heureusement, ses critiques — ses chers critiques — sont encore là pour titiller sa susceptibilité de vieux Gulliver jamais sorti de Lilliput. Bernstein ne quitte plus le smoking, le plastron et le nœud pap : c'est son *uniforme de générale*, murmure-t-on. Il règne sur son mythe. Les Ambassadeurs deviennent son château de roi du théâtre, il est curieux qu'à l'époque on ne l'ait pas vu ainsi. Bernstein I^{er}, tyran théâtral ! Cinquante ans de succès maudit !

Il reprend *Félix*. Histoire de lancer une jeune actrice pleine d'ardeur qui lui plaît beaucoup : Maria Mauban... Et puis, c'est au tour du *Voyage* de refaire un tour de scène. Bernstein temporise. Il fomente un dernier coup d'éclat. Une longue pièce, sa plus longue, avec deux nouveaux comédiens dont on parle : Raymond Pellegrin et Danielle Darrieux.

Évangéline (1952) a six actes de longueur variable. D'après l'auteur lui-même, il y a marié ses deux « genres » : celui du *Voleur* et de *La Galerie des glaces*, abandonnant le style *pièce-roman* du milieu de sa carrière. La pièce est très datée : je veux dire que Bernstein la situe précisément dans un temps réel, pour montrer qu'il est plus contemporain que ses contemporains. *Évangéline* commence, le 2 mai 1952, certainement le jour où Bernstein a commencé à l'écrire : ça devient logiquement le jour où l'action se déroule.

Quatre personnages seulement. Deux couples : le premier, c'est Michel et Isabelle : il est romancier, célèbre auteur du *Viol de moi*. Il tape sur sa machine pendant presque tout le premier acte, peinant sur la rédaction d'une longue préface (quelle drôle d'idée d'écrire une longue préface !), tout en

mignardisant avec sa femme Isabelle qui est bien gentille sans plus... L'autre couple est constitué par Guy, ex-écrivain prix Goncourt reconvertis brillamment dans l'industrie par admiration pour Michel (*J'écris habilement*, dit-il à son meilleur ami, *mais ma phrase n'a jamais respiré à fond. Non, non, non !... Et surtout, je n'étais pas un maniaque, comme toi. Or, il faut ça. Je m'attachais à un tas d'autres choses. Je trichais. Je ne triche pas avec le Duralumin*) et Évangéline : charmante, mystérieuse, fugueuse... Dernièrement, elle se faisait courtiser par un conseiller d'ambassade à Pékin : Zambaux. Orpheline d'un grand compositeur, celui du *Champ de l'impalpable*, ce serait une femme d'écrivain rêvée, hélas Guy n'est plus artiste. *Il ne l'a jamais été !* affirme Évangéline à Michel, une fois qu'ils sont seuls, leurs conjoints respectifs étant sortis ensemble. De fil en aiguille, Évangéline, venue — c'est clair — pour draguer Michel, lui apprend que sa femme le trompe avec son mari ! L'écrivain tombe des nues, comme le rideau.

Acte II (16 mai 1952). Michel raconte à Guy et Isabelle le sujet de son prochain roman : un mari écrivain en panne d'inspiration engage un détective privé pour surprendre sa femme insoupçonnable, rien que pour trouver un sujet de roman. Il se trouve que sa femme, en effet, le trompe avec son meilleur ami ! *Résultat de la méthode, il n'a pas acquis le moindre scénario original, mais il se trouve à la tête d'un drame passionnel des plus courants.* L'as du Duralumin pâlit. C'est le sempiternel *clash*. Michel ne laisse pas les coupables se justifier : très durement, il les chasse. Guy est brisé.

Acte III. Toujours le 16 mai. Évangéline se jette dans les bras de Michel, elle est aux anges, elle possède son écrivain, elle en est folle ; elle est devenue sa *petite servante*, et veut vivre avec lui maintenant que chacun est débarrassé de son trompeur respectif ! Elle passera sa vie à l'écouter taper à la machine (*Je ne tire pas de la Noiseless des sonorités ensorcelantes*, lui dit Michel) ! Évangéline serait un peu hystérique et étouffante que ça ne nous étonnerait pas...

Acte IV (le 15 juin). Guy n'en peut plus depuis un mois : il débarque chez Michel et tient à lui dire, devant Évangéline, que ni lui ni Isabelle ne sont dupes des manigances de l'amoureuse illuminée : c'est Évangéline qui a tout prémedité, et depuis fort longtemps. Cette garce s'était imaginé que leurs deux couples étaient mal formés, et elle a tout fait pour qu'ils se recomposent selon son ordre à elle : Guy avec Isabelle, Michel avec elle. Cette alchimiste a d'abord fait naître le désir entre les deux premiers, leur a même trouvé un nid d'amour, puis est allée annoncer leur adultère à Michel pour mieux le séduire. Michel est brisé à son tour. Il s'est fait sévèrement baiser la gueule ! Évangéline a beau hurler qu'elle a mal agi par amour pur et que c'est mieux pour tous puisque désormais Guy et

Isabelle s'aiment sincèrement et que Michel, qui n'aimait plus sa femme, a répondu passionnément à son amour à elle, rien n'y fait.

— Assez d'éloquence, veux-tu ? dit Michel. Pour juger ton opération, il existe une masse d'adjectifs. Un seul suffit au type que je suis, très conventionnel. Abject.

La calculatrice est chassée. Elle pleure, désespérée.

Acte V (25 juin). Michel, Isabelle et Guy s'angoissent. On comprend que si le trio est reformé, c'est grave. En effet, à la fin de l'acte précédent, Évangéline avait laissé un mot d'adieu à Michel, puis elle est allée se tirer une balle de revolver dans le cœur ! Elle sera entre la vie et la mort pendant tout cet acte : Michel culpabilise, il commence à comprendre que si elle a piétiné la morale classique, c'était pour servir un grand dessein : l'amour. Elle était si heureuse qu'elle se sentait capable d'allumer des bonheurs autour d'elle. Isabelle le reconnaît aussi, et Guy s'en veut d'avoir tout balancé : finalement la nouvelle combinaison de l'héroïne satisfaisait tout le monde... Et maintenant, elle a le cœur troué (épanchement dans le péricarde). En attendant les bonnes nouvelles de la clinique, Guy joue du Brahms au piano pour désangoisser l'atmosphère. Une fois qu'il apprend que son Évangéline est sauvée, Michel pleure.

Acte VI (16 juillet). Ça va mieux. Évangéline est en convalescence, elle n'a pas le droit de se servir trop fort de son cœur : ça tombe bien, Michel fait tout le boulot. Un vrai toutou d'amour, il prépare leur voyage imminent dans les îles. Vacances, bonheur ! Évangéline avait raison, c'est comme ça qu'il faut faire avec les destinées : les triturer ! *Quand les dés sont mal tombés*, comme dit Michel, pourquoi ne pas les refourrer dans le cornet et les lancer à nouveau, et encore, et encore !... jusqu'à ce que le « bon » jeu soit sorti ? C'est l'amorale de l'histoire. Michel écoute battre la fragile poitrine de sa future nouvelle femme et cite Michelet. Les tourtereaux torturés regardent tomber le dernier Rideau.

Arthur Rubinstein applaudit, mais les quelques journalistes à qui Bernstein n'avait pas interdit la salle grimacent. Très vite on lit dans la presse que dans Évangéline il y a toute la structure d'un chef-d'œuvre, mais rien dedans. Bernstein est un lion qui se fait vieux : on dirait un fauve réduit à l'état de descente de lit. La pièce est jugée longue : *Six pulsations en trois heures ! Le cœur bat un peu lentement... M. Bernstein est rassurant : il fait jouer des drames insignifiants dans de délicieux décors.* Le personnage de Michel est jugé trop plat pour un romancier (tous ceux qui sont pareils se sentent visés), il n'y a guère qu'Évangéline qui — interprétée magnifiquement par Danielle Darrieux — intéresse un peu le public et la critique mais son ambiguïté de stratège romantique, son angélisme (évangélisme) du mal rappellent un peu trop ceux de la Gabrielle du *Secret* pour étonner. C'est encore une histoire d'amis très proches trahis par l'amour

d'une femme. La variation est minime par rapport aux autres pièces. Décidément, le trio adultérin — ici quatuor — obsède le dramaturge : personne n'en soutient la monotonie. Quand on ne traite pas Bernstein de *batracien inquiet*, c'est pour mieux souligner son côté *mitraillette à cheveux blancs*. À 76 ans, Henri Bernstein est toujours furieusement détesté, ce serait bon signe s'il ne doutait pas tous les jours — à juste titre — d'être un grand artiste.

LA fin est proche. Dans l'idéal, Bernstein aimerait non pas réécrire toutes ses pièces, mais rajouter un acte à chacune ! Il pense qu'en rallongeant son théâtre, il rallongera sa vie... Combattre la cruauté des adeptes du théâtre « moderne » vis-à-vis des mélodramaturges « vieillots » de son acabit, l'use. L'irrespect l'ulcère. Quand l'insolent Jean-Louis Bory écrit qu'il a failli voir une pièce de Bernstein, et que finalement il a préféré passer une excellente soirée chez des amis, ça ne fait pas sourire Henri Bernstein... Les derniers témoins le décrivent en *géant aux pieds fragiles, caustique, menaçant, sans pitié pour les autres ; mais blessé dans ses profondeurs, et plein d'un auguste courage. Samson, ramassant ses forces pour tourner la meule ; aveugle à ses défaillances — et clairvoyant encore aux trébuchements de ses cadets. Quelle inoubliable figure !... Que de fantômes autour de lui ! Il était de la race des Macchabées, inflexible comme eux ; arrogant, d'avoir voué à la France son âme de vieil Oriental.*

Alors, l'auguste sacrificeur de la haute bourgeoisie française s'attriste dans son studio des Ambassadeurs... Il pense à son portrait enfant par Manet et dit : *c'est peut-être la seule chose de bonne qui restera de moi...*

Quant à son théâtre, c'est à la postérité de s'en occuper. Elle n'a pas l'air commode ! Vue de son crépuscule, Bernstein la craint, comme une critique suprême, l'une de celles qu'on ne peut pas provoquer en duel, et pas seulement parce que c'est une femme... Il sait bien qu'il n'est pas génial : ce n'est, après tout, qu'une souffrance de plus pour un géant de sa sorte. Comme disait le Pierre de Mélo : *Le génie... flûte ! Des types dont on fait des demi-dieux parce qu'ils ont un petit nerf retourné dans la tête...*

Dans le doute, ne t'abstiens jamais de fanfaronner : telle est la devise du dernier Bernstein. À 77 ans, il semble rajeunir d'être vieux. C'est sur ce compte-là qu'on met ses « absences ». La première attaque au Trianon Palace donne l'alerte. Ses syncopes fréquentes font jaser. Il ne quitte plus sa cabine blindée aux Ambassadeurs. Drrring... La sonnette ! C'est la fin

de l'entracte ? Pourquoi la sonnette sonne-t-elle sans arrêt ? Qui Bernstein appelle-t-il ?

Sa fille, bien sûr ! Et sans le savoir, sans le vouloir... Georges arrive. Tout est fermé. On ne peut entrer que par la fenêtre ornée de grilles. Au chalumeau, Georges fait fondre les derniers barreaux qui la séparent de ce père emprisonné par lui-même. La vitre brisée, elle envoie le concierge (Zambeaux ?) en éclaireur. Bientôt, elle entre à son tour par « effraction » chez ce vieil homme redoutable qu'elle n'a pas revu depuis des années : son père.

Vision suprême ! Henri Bernstein en pyjama, hagard, triste et hilare (ce qui est encore plus triste), assis sur la sonnette de sa petite commode de poupée, comme le général Custer sur sa selle au sol, seul au milieu du champ de bataille de Little Big Horn... Bernstein délire et accueille sa fille comme si elle avait huit ans...

— *Viens sur mes genoux !*

Il veut l'entraîner avec lui ! Il est prêt pour le grand galop sur les vertes plaines du ciel bleu !... Bernstein n'a plus quelque chose derrière la tête, il a quelque chose dedans : une tumeur au cerveau grossit comme un fœtus portant la mort dans le ventre d'une femme trop vieille.

C'est bientôt fini. On lui ouvre le crâne pour voir. On referme sans toucher à rien de cette cervelle foutue. Il n'est pas impossible que Bernstein voie, en un flash, un dernier cheval qui fende l'air. Juste un cheval, et il meurt le 27 novembre 1953.

BERNSTEIN, c'est tout : voilà comment François Mauriac titre sa visqueuse nécrologie dans *Le Figaro*, alors que s'achèvent à peine les funérailles de son vieil ennemi. La tombe n'est sans doute pas assez profonde pour le célèbre bloc-noteur catholique... Dans cet article sans grand talent, l'ignoble Mauriac dégueule sur le cadavre du *dernier aurochs* du théâtre français. Il décrit l'univers de Bernstein comme *une humanité sans âme, c'est-à-dire sans péché, un monde où le mal même est absent* (ce qui est faux). Il ressort sa métaphore usée de la mante religieuse et il est fier de lui.

Gaby Morlay réagit aussitôt : *Henri Bernstein n'était pas un saint. M. Mauriac non plus. Devant une tombe, je n'ai pas la même attitude que M. François Mauriac. Chrétienne, une chrétienne anonyme perdue dans la foule, je me recueille et je prie.*

C'est Georges qui enfonce le clou final dans les pieds moites de ce mauvais larron... La fille d'Henri Bernstein montre parfaitement, dans sa

lettre ouverte publiée très vite par *Le Figaro* (*Vous ne nous aurez pas laissé intact un seul jour de deuil*), qu'elle n'est pas dupe de la préméditation de l'article de Mauriac qui attendait depuis longtemps bien au chaud dans le four de sa haine... Pour mieux lui faire mal, elle rappelle qu'elle a toujours admiré l'œuvre de Mauriac et que Bernstein avait tenu à faire de sa fille une chrétienne, ce qui l'autorise à dire : *Monsieur Mauriac, je crois qu'il faut aller vous confesser.*

L'inquisiteur aphone préfère répondre (toujours dans *Le Figaro*) par une autre mauriaquerie aussi médiocre que la première. C'est *Le Soleil des morts* : là, il s'empêtre dans ses louanges douteuses, sortant son Gide, s'excusant de s'excuser, plus du tout mante mais crabe reculeur bavouillant d'hypocrisie... *Que la fille d'Henri Bernstein ne s'y trompe pas, cette épée que j'ai tirée, ce ne fut pas pour blesser son ombre mais pour dessiner de la pointe un cercle autour d'elle, et la retenir un instant au milieu de nous.*

Un instant... Juste un instant !

C'est ça, la postérité de Bernstein : une postérité d'un instant. Le temps de disparaître, à jamais, pour le grand bonheur des vieux jaloux et des jeunes insensibles. À tel point qu'on a enlevé Bernstein du dictionnaire ! Trop « ringard » sans doute... De toutes façons, la notice était mauvaise. Je veux bien la refaire, oui, moi ! Je propose à Larousse de réintégrer dans son corps cette figure superbe et scandaleuse :

BERNSTEIN (Henry, puis Henri), dramaturge français né et mort à Paris (1876-1953). Auteur de trente pièces de valeur inégale, mais toutes écrites dans une même tension et avec la même justesse psychologique.

Parfois proche du génie, mais toujours loin du simple talent, l'art de Bernstein s'apparente à ces tornades incontrôlables qui ne surviennent qu'une fois par siècle sur la scène du théâtre. Dépourvu d'humour comme celui de son contemporain Sacha Guitry, le parisianisme transposé de Bernstein prend plutôt la forme d'une jungle dans laquelle circulent avec effroi des personnages d'une sauvagerie inouïe.

Inventeur du théâtre « mufle » de la Belle Époque, Bernstein peint la laideur morale d'une caste de haut-bourgeois antipathiques assaillis par des sentiments terribles. Que ce soit dans ses pièces du début, dites « brutalistes » (*Le Marché*, *La Rafale*, *Samson ou L'Assaut*), ou bien dans celles de sa seconde époque, « introspective », comme *Le Secret*, *Mélo* ou *Espoir*, Bernstein excelle à orchestrer les tourments d'individus à la fois désagréables et émouvants qu'il projette sur les nerfs des spectateurs comme un grand catcheur envoie dans les cordes ses adversaires. Malgré tous ses défauts, il possède le secret du théâtre que Jean Cocteau lui a volontiers reconnu : l'agir.

Seigneur violent, multipliant duels et conquêtes féminines, on dit de Bernstein qu'il fut « haut en couleur » mais il était aussi « bas en noir et blanc » : son caractère susceptible et angoissé lui permit de créer de toutes pièces un théâtre ni réaliste (*Au théâtre, les vraies situations sont des situations fausses*, disait-il) ni à thèse (*Les idées doivent être enfermées dans les faits comme dans des capsules*), mais tout simplement complexe. L'obsession du sexe et de l'argent

portée à son paroxysme d'inextricabilité émotionnelle ne pouvait que venir d'un homme en permanence perturbé dans son triomphe social et sexuel. Ses relations passionnelles aux critiques de son temps ne s'expliquent pas autrement.

Juif glorieux, Bernstein n'a cessé d'être la cible de toutes les politiques. Aucun camp ne supporta sa liberté d'esprit. Exilé en Amérique pendant l'Occupation, il devint le plus grand pamphlétaire (méconnu) contre le maréchal Pétain, ce qui n'adoucit pas pour autant la haine farouche dont le Tout-Paris continua à l'accabler à son retour. Ne caressant pas la Postérité dans le sens du poil, Bernstein fut, à sa mort, totalement effacé de l'histoire du théâtre de son pays qu'il fit pourtant vibrer si fort pendant cinquante ans. Mais comme dit sa fille Georges Bernstein Gruber : *Sa longue gloire tomba dans un oubli qui valait mieux qu'un souvenir médiocre.*

Marc-Édouard Nabe