

# LA SCÈNE, L'ÉCRAN

## SOIRÉES PARISIENNES

### A LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Un Français la représentation commence bien avant le lever du rideau, à la honte, mais pas dans la salle, sur la place, exactement à la terrasse du café de la Régence, où M. Jean-Louis Vaudoyer et M. Pierre Bertin viennent boire une bouteille de cidre. Sur M. Bertin, rien à dire, c'est un homme tout en lunettes et sans menton, mais que chacun regarde. Personne ne se retourne au contraire sur M. Vaudoyer dont les vêtements, au moins, ont pour beaucoup plus de personnalité. Il porte un costume d'une très belle étoffe, légère et souple à la fois couleur kadi, un veston d'une ampleur admirable, une chemise rose, un nœud papillon bleu à pois clairs, presque tubulaire, mais dont le foulard a également un caractère somptueux. A la boutonnière, une imperceptible rosette dont le point rouge, si petit, finit par se voir beaucoup plus qu'un motif discret. Vous connaissez exactement la pancolite vaudoyère ? le cordon du monocle, le vaste feutre, le masque du condottiere — un doux condottiere —, les mains fines et pâtes (il avait une infime



MIREILLE PERREY dans le film « Fromont Jeune et Risler Aîné », tiré du roman d'Alphonse Daudet.

je suis soucieux de l'exactitude, M. Vaudoyer s'en retourne chez lui et M. Bertin reprend le chemin du Théâtre où il doit jouer l'abbé de Lamoignon. C'est un peu de repos, ou plus précisément, un ravageage. Dans cette distribution où chacun fait regretter quelqu'un, M. Pierre Bertin est le seul qui ne fasse pas demander : « Qui donc jouait l'abbé chez Jouve ? » Comme il est, il satisfait tout le monde. Il a composé son personnage avec le même soin qu'appartient Henri Rollan ou Jacques Baumer à l'étape des rôles de l'abbé. C'est un personnage brillant, mais c'est bien ; c'est-à-dire mieux.

Vous le savez pourquoi, quand on sort maintenant de la Comédie-Française, on se voit enroulé dans une robe de chambre, cette robe de chambre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).

Attendez, ce n'est pas tout ! Il y a une histoire de bague à la fin de *Asmodée*. M. Edouard Bourdet fut à l'heure, jamais il n'aurait toléré qu'on plantât un décor tellement de guinguo qu'un porte ne pût rester fermée. Et cette porte qui se rouvrait obstinément, qui aurait d'ailleurs pu demeurer ouverte sans inconvénient pour la pièce, M. Belpêtré s'y reprit trois ou six fois pour tâcher de la fermer. Mme Rouer

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.

Puisqu'il est question de Mme Rouer, signalons qu'elle a eu l'air de laisser aller général. Elle est entrée en scène avec une mallette de voyage. Mais elle ne s'était pas abaissée à en vérifier la fermeture. Au beau milieu du plateau, cette troussée s'ouvre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).

Attendez, ce n'est pas tout ! Il y a une histoire de bague à la fin de *Asmodée*. M. Edouard Bourdet fut à l'heure, jamais il n'aurait toléré qu'on plantât un décor tellement de guinguo qu'un porte ne pût rester fermée. Et cette porte qui se rouvrait obstinément, qui aurait d'ailleurs pu demeurer ouverte sans inconvénient pour la pièce, M. Belpêtré s'y reprit trois ou six fois pour tâcher de la fermer. Mme Rouer

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.

Puisqu'il est question de Mme Rouer, signalons qu'elle a eu l'air de laisser aller général. Elle est entrée en scène avec une mallette de voyage. Mais elle ne s'était pas abaissée à en vérifier la fermeture. Au beau milieu du plateau, cette troussée s'ouvre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).

Attendez, ce n'est pas tout ! Il y a une histoire de bague à la fin de *Asmodée*. M. Edouard Bourdet fut à l'heure, jamais il n'aurait toléré qu'on plantât un décor tellement de guinguo qu'un porte ne pût rester fermée. Et cette porte qui se rouvrait obstinément, qui aurait d'ailleurs pu demeurer ouverte sans inconvénient pour la pièce, M. Belpêtré s'y reprit trois ou six fois pour tâcher de la fermer. Mme Rouer

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.



Mireille Balin et Marguerite Pierry, dans le film « Fromont Jeune et Risler Aîné », tiré du roman d'Alphonse Daudet.

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.

Puisqu'il est question de Mme Rouer, signalons qu'elle a eu l'air de laisser aller général. Elle est entrée en scène avec une mallette de voyage. Mais elle ne s'était pas abaissée à en vérifier la fermeture. Au beau milieu du plateau, cette troussée s'ouvre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).

Attendez, ce n'est pas tout ! Il y a une histoire de bague à la fin de *Asmodée*. M. Edouard Bourdet fut à l'heure, jamais il n'aurait toléré qu'on plantât un décor tellement de guinguo qu'un porte ne pût rester fermée. Et cette porte qui se rouvrait obstinément, qui aurait d'ailleurs pu demeurer ouverte sans inconvénient pour la pièce, M. Belpêtré s'y reprit trois ou six fois pour tâcher de la fermer. Mme Rouer

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.

Puisqu'il est question de Mme Rouer, signalons qu'elle a eu l'air de laisser aller général. Elle est entrée en scène avec une mallette de voyage. Mais elle ne s'était pas abaissée à en vérifier la fermeture. Au beau milieu du plateau, cette troussée s'ouvre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).

Attendez, ce n'est pas tout ! Il y a une histoire de bague à la fin de *Asmodée*. M. Edouard Bourdet fut à l'heure, jamais il n'aurait toléré qu'on plantât un décor tellement de guinguo qu'un porte ne pût rester fermée. Et cette porte qui se rouvrait obstinément, qui aurait d'ailleurs pu demeurer ouverte sans inconvénient pour la pièce, M. Belpêtré s'y reprit trois ou six fois pour tâcher de la fermer. Mme Rouer

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.

Puisqu'il est question de Mme Rouer, signalons qu'elle a eu l'air de laisser aller général. Elle est entrée en scène avec une mallette de voyage. Mais elle ne s'était pas abaissée à en vérifier la fermeture. Au beau milieu du plateau, cette troussée s'ouvre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).

Attendez, ce n'est pas tout ! Il y a une histoire de bague à la fin de *Asmodée*. M. Edouard Bourdet fut à l'heure, jamais il n'aurait toléré qu'on plantât un décor tellement de guinguo qu'un porte ne pût rester fermée. Et cette porte qui se rouvrait obstinément, qui aurait d'ailleurs pu demeurer ouverte sans inconvénient pour la pièce, M. Belpêtré s'y reprit trois ou six fois pour tâcher de la fermer. Mme Rouer

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.

Puisqu'il est question de Mme Rouer, signalons qu'elle a eu l'air de laisser aller général. Elle est entrée en scène avec une mallette de voyage. Mais elle ne s'était pas abaissée à en vérifier la fermeture. Au beau milieu du plateau, cette troussée s'ouvre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).

Attendez, ce n'est pas tout ! Il y a une histoire de bague à la fin de *Asmodée*. M. Edouard Bourdet fut à l'heure, jamais il n'aurait toléré qu'on plantât un décor tellement de guinguo qu'un porte ne pût rester fermée. Et cette porte qui se rouvrait obstinément, qui aurait d'ailleurs pu demeurer ouverte sans inconvénient pour la pièce, M. Belpêtré s'y reprit trois ou six fois pour tâcher de la fermer. Mme Rouer

tant, mais c'était très bien ainsi, puisque, de la salle ou des gradins, on ne sait qui prenait le plus de plaisir à rigoler de l'incident.

Puisqu'il est question de Mme Rouer, signalons qu'elle a eu l'air de laisser aller général. Elle est entrée en scène avec une mallette de voyage. Mais elle ne s'était pas abaissée à en vérifier la fermeture. Au beau milieu du plateau, cette troussée s'ouvre en grand, laissant apercevoir un fond sale et le vide qu'elle contient. Aucune aisance, aucune présence d'esprit. On ne fait rien pour rattraper ces charmants effets dont les théâtres d'aujourd'hui ou de demain — en admettant qu'ils en soient encore de semblables — n'auront désormais plus à rougir puisqu'on les trouve à Paris dans les Comédies-Françaises. Pas de talent de Mme Rouer. Tout comme l'élegance de la salle, c'est une chose dont il est plus indigne de ne pas parler. Mme Rouer est peut-être une femme charmante dans un salon, mais pas du tout une artiste, de ne l'ai vu qu'une fois bonne. Dans *Asmodée*, elle le devait probablement à M. Mauriac ou à M. Bourdet (trois fois nommé, que voulez-vous, ce n'est plus du regret qu'on éprouve en se rappelant son action épuratrice, disciplinaire et sourcilieuse, c'est de la nostalgie).



Francis Poulenc

« C'est ainsi que, dans mon ballet, la Gigue devient une danseuse prodigieuse de l'heure du succès, passée, dénuée de ressources, elle revient au pays « taper » une amie d'enfance, une vieille fille qui dort sur ses sacs d'or.

« Le Lion amoureux, lui, prend les traits d'un mauvais garçon que le père de la jeune fille ne peut songer à congédier sans risque. La Fontaine n'écrit-il pas :

« Il y a chez cet auteur, en somme si peu fait pour les enfants, une signification réaliste aiguë qu'on leur dérobe.

« Ce culte pour la danse classique, je le dois aux nombreuses années que j'ai vécues dans l'intimité de Diaghilev. Quel qu'en soit le chorégraphe, une œuvre qui repose sur une base technique classique peut toujours donner matière à la nouveauté la plus extrême. Je le répète, pour moi, pas de danse possible sans base technique classique. De même, un pianiste ne commence à m'intéresser que s'il peut jouer l'École de la virtuosité de Czerny. L'exemple d'Isadora Duncan mis à part, à cause de son extraordinaire génie, je considère toutes les autres danses plastiques comme de l'amateurisme.

« Depuis plusieurs années, j'avais l'intention de faire un ballet d'après les Fables de La Fontaine. Il faut vous dire que La Fontaine est une passion poétique qui me vient du fond de l'enfance. J'ai toujours sur ma table de chevet, tel un verre d'eau, le recueil de ses Fables, et il suffit de quelques lignes pour me désaltérer.

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

## FRANCIS POULENC

### nous parle de son nouveau ballet

### « LES ANIMAUX MODÈLES »

« C'est ainsi que, dans mon ballet, la Gigue devient une danseuse prodigieuse de l'heure du succès, passée, dénuée de ressources, elle revient au pays « taper » une amie d'enfance, une vieille fille qui dort sur ses sacs d'or.

« Le Lion amoureux, lui, prend les traits d'un mauvais garçon que le père de la jeune fille ne peut songer à congédier sans risque. La Fontaine n'écrit-il pas :

« Il y a chez cet auteur, en somme si peu fait pour les enfants, une signification réaliste aiguë qu'on leur dérobe.

« Ce culte pour la danse classique, je le dois aux nombreuses années que j'ai vécues dans l'intimité de Diaghilev. Quel qu'en soit le chorégraphe, une œuvre qui repose sur une base technique classique peut toujours donner matière à la nouveauté la plus extrême. Je le répète, pour moi, pas de danse possible sans base technique classique. De même, un pianiste ne commence à m'intéresser que s'il peut jouer l'École de la virtuosité de Czerny. L'exemple d'Isadora Duncan mis à part, à cause de son extraordinaire génie, je considère toutes les autres danses plastiques comme de l'amateurisme.

« Depuis plusieurs années, j'avais l'intention de faire un ballet d'après les Fables de La Fontaine. Il faut vous dire que La Fontaine est une passion poétique qui me vient du fond de l'enfance. J'ai toujours sur ma table de chevet, tel un verre d'eau, le recueil de ses Fables, et il suffit de quelques lignes pour me désaltérer.

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

## La vocation de Rip

« Le Figaro », parlant de la vocation de Rip à L'Hay-les-Roses, a illustré l'article avec une caricature du maître lui-même. Ce n'est pas une des meilleures. L'incomparable est celle où, également en tenue de voyage, il révérait un confortable wagon, l'emportant, vers la mer ou le ramenton à Paris. Il ne se plaignait pas longtemps loin de la capitale. Il y était né, rue du Débarcadère, près de la Porte Maillot. « J'ai débuté par un calambour », me disait-il plaisamment, au temps où nous faisions notre « philo », sous les traits de l'Institutur Triel-Rouger, à Neuilly-sur-Seine, où nous habitions tous deux.

Ce siècle avait... un an. Georges Thonon venait de perdre son jeu, mais ne frère. Ce deuil nous lia. Georges, qui passait son temps à se moquer de nos études, faisait des caricatures et de la musique. Il rata son examen et son père le priva de vacances. Resté avec sa mère, il fut inscrit à la Sorbonne, boulevard des Sablons, Georges demandait à la bonne dame de lancer trois notes de trompette après le déjeuner. Quand, d'une villa voisine, on répondait de la même façon, c'est que la visite était permise. Et Georges se précipitait dans les bras d'une jeune sud-américaine, son « flirt ». Si la digne grand-mère, catholique et pratiquante, avait pu supposer à quoi servait sa musique, elle se serait étonnée comme les célèbres murrailles de Jéricho.

En octobre, je fus reçu. Georges échoua. Fondé de pouvoirs à la Banque de Paris et des Pays-Bas, son père l'installa dans une élégante succursale de la Société Générale. Elle comptait parmi ses clients le poète Heredia et ses gendres Louys et de Régnier. Georges esquissa leur caricature. Ces Messieurs apprécièrent sa verve, mais le directeur pria l'employé d'aller chercher M. Thonon. Thonon père était aimé avec le fondateur de l'École Pigier, Georges y entra pour apprendre le commerce. On le mit au service de la Douane, Georges appliqua au guidon la pancarte « fermé » et devora un roman de Willy. « Mine », qu'il avait demandé à l'auteur en lui écrivant : « Je vous somme de m'adresser : la Minne au mineur » ! Et Henri Gautier-Villars s'exécuta de bonne grâce, ajoutant au cadeau une flatterie délicate.

A la fin, le papa se fâcha : « Que comptes-tu faire ? réponds ! » Intima-t-il à son enfant terrible.

« De la caricature et de la Revue ! Au lieu de me payer, comme tant d'autres, des études de droit, qu'on me laisse donc tenter ma chance. Et si d'ici trois ans, je n'ai point réussi, je promets de me métamorphoser en employé de banque ! »

Intelligent et bon, le père se laissa éblouir. Il mourut sans regret, après de brillants débuts sur la scène familiale de la villa des Sablons, où étaient conviés nombre de personnalités. Georges Thonon, devenu Rip, fut couronné par tout Paris : baron, marquis, duc, qui prince de la Revue ! René d'Hebinger.

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

« L'adaptation des six fables choisis (« L'ours et les deux Compagnons », « La Gigue et la Fourmi », « Le Lion amoureux », « L'homme et ses deux maîtresses », « La mort et le Bûcheron » et « Les deux Coqs »), peut sembler assez libre. Pourtant, c'est pour mieux en dégager le sens caché que j'ai redonné aux personnages leur apparence humaine. Pour le côté scénique, j'avais aussi besoin que mes personnages aient forme humaine : je voulais éviter de tomber dans un burlesque à la « Chanteclair ». Mon ballet étant, je le répète, un ballet grave, il fallait, à tout prix, bannir de la figuration tout ce qui pouvait évoquer aussi, de près ou de loin, une atmosphère « Casino de Paris ».

« L'élaboration et la réalisation du livret chorégraphique m'ont pris beaucoup plus de temps que la composition de la partition musicale, car il m'a fallu à la fois satisfaire aux exigences chorégraphiques et ne jamais trahir le sens profond des fables.

## LE GENDRE DE JACQUES COPEAU

### REFAIT LA TOURNÉE DES "COPIAUX"

En 1937, André Barsacq, Jean Dasté, Pierre Barbier et Maurice Jacquemont fondèrent le Théâtre des Quatre Saisons. En 1943, André Barsacq dirigea le Théâtre de l'Atelier-Quatre Saisons. Maurice Jacquemont la troupe itinérante des Quatre Saisons. Pierre Barbier travailla pour la Radiodiffusion nationale. Quant à Jean Dasté, qui reste d'ailleurs le principal interprète des spectacles montés par Barsacq, il passa aux Variétés de « La Saison Nouvelle ».

Marié à la fille de Jacques Copeau, Marie-Hélène, qu'on a souvent la double occasion d'applaudir comme comédienne et comme décoratrice de théâtre, il est resté profondément attaché aux théories dramatiques de son beau-père dont il fut l'un des premiers disciples.

Il fit, en effet, partie de la fameuse équipe des « Copiaux », qui ont fait de la troupe de Jacques Copeau enseignait à Pernans. Parmi les fondateurs des Quatre Saisons, il se distinguait par son aptitude à jouer dans des villages et bourgades — et du théâtre de poche, dont l'architecte Pierre Soural conçut alors un ingénieux projet.

Mais les Quatre Saisons de l'après-guerre ont eu leurs succès à Paris et New-York, rapidement changer d'orientation. C'est pourquoi Jean Dasté créa un lendemain de la guerre une autre compagnie : « La Nouvelle Saison ».

Nous ferons aujourd'hui connaissance avec elle en pénétrant dans une salle de danse voisine du Lycée Janson-de-Sailly où elle a achevé des répétitions de sa prochaine tournée d'été.

« L'entrée, le manque d'être assommé par le bûton-trois-coups que brandissait derrière la porte un jeune plaisantin. Je veux bien croire à des explications, que ce guet-apens ne m'était pas destiné. D'ailleurs la cible vient d'entrer à son tour : c'est Jean Dasté qui arrive de Saint-CLOUD sur une bicyclette au porte-bagages orné de couvre-chefs empanachés.

« Ces chapeaux, me dit le cycliste, firent les beaux jours du Vieux-Colombier de jadis. Nous les avons hérités et les porterons dans notre spectacle.

Aussitôt, les jeunes comédiens : Marguerite Arandel,