1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

86 | 2018

Varia

Le double jeu d'Henry Bernstein : « Violences et passions, retour de Bernstein »

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/7280>

DOI : 10.4000/1895.7280

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 213-215

ISBN : 978-2-37029-086-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Le double jeu d'Henry Bernstein : « Violences et passions, retour de Bernstein » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7280>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2023.

Tous droits réservés

Le double jeu d'Henry Bernstein : « Violences et passions, retour de Bernstein »

François Albera

- 1 Ce nouveau numéro de la revue *Double Jeu. Théâtre et cinéma* consacré à Bernstein excite la curiosité tant le dramaturge demeure marginal de nos jours après avoir tenu le haut du pavé des années 1910 aux années 1950 (il meurt en 1953). L'ensemble des contributions bénéficie du dépôt à l'IMEC des archives de cet auteur qui avaient été saisies par les Allemands durant l'Occupation et été transférées à Moscou après la défaite nazie d'où elles ne revinrent qu'en 1998. Le numéro est divisé en quatre parties : « L'homme qui aimait les femmes : vie privée et représentation » ; « La question juive » ; « Le cinéma comme réceptacle de la renommée » ; « Réappropriations cinématographiques ». Trois articles traitent de deux thèmes traversant l'œuvre (et la vie) de l'auteur et relancent encore la curiosité car ils sont inattendus : la représentation de l'homosexualité féminine (Agnieszka Szmidt) et le motif juif dans le théâtre de Bernstein (Michèle Fingher, Manon Billaut). Quatre articles font la part belle au cinéma avec la première adaptation de *Mélo* qui donne lieu à un procès (Myriam Juan), celle du *Bonheur* par Marcel L'Herbier (Christian Viviani), deux adaptations d'après la Deuxième Guerre mondiale (Geneviève Sellier), et puis le *Mélo* de Resnais (Jean-Louis Libois).
- 2 Avant cette dernière adaptation qui remet en lumière le théâtre « bourgeois » d'Henry Bernstein, celui-ci aura-t-il servi des décennies durant de repoussoir ? Effectivement quand Rebatet-Vinneuil, dans *l'Action française*, écrit sur *le Quai des brumes* de Carné-Prévert, il ne peut s'empêcher dans ses dernières lignes de décocher un coup de pied de l'âne à cet auteur à propos de Michèle Morgan : « ... elle a perdu cette ravissante simplicité farouche qu'on lui avait vue dans *Gribouille*. Entretemps on lui a fait jouer du Bernstein. Cela ne pardonne guère. » (20 mai 1938, p. 6)...
- 3 Tant Pascal Ory dans sa préface que les deux directrices de l'ensemble, Myriam Juan et Chantal Meyer-Plantureux et plusieurs contributeurs (comme Geneviève Sellier),

insistent ainsi sur la figure de perdant de Bernstein, persécuté par *l'Action française* en tant que juif, méprisé par l'intelligentsia (« l'élite »), « bouc émissaire idéal des communistes dans les années 1930 », déchu de la nationalité française sous Vichy, oublié après la guerre. « Nulle commémoration comme les affectionne notre époque » écrivent les directrices (songent-elles à Maurras et Chardonne... ?). En se plongeant dans cet ensemble et en grapillant çà et là en dehors de lui mais à partir de lui, on se trouve devant un personnage des plus complexes et contrastés, dont l'itinéraire social et politique est loin de ne se situer qu'à l'intérieur du champ littéraire et théâtral et celui-ci loin de rester étanche au contexte. Ne prenons qu'un exemple, celui de *l'Assaut*. Cette pièce de 1912, admirée de Léon Blum alors critique littéraire, campe un homme politique convaincu de créer un parti social ou de la justice sociale qui réunisse toutes les tendances de la société, des monarchistes aux révolutionnaires, pour la prospérité de la France. Or la découverte d'une infraction commise dans sa jeunesse mobilise soudain contre lui, on manifeste sous ses fenêtres, il est poussé à la démission, persécuté. Depuis la scène, Bernstein intervient dans le débat public de son temps. Peu après les événements dramatiques du 6 février 1934 (émeutes fascistes à Paris), le 10 mai, Bernstein reprend sa pièce et il la « sonorise » à l'aide des sons de la radio et des actualités enregistrés dans les rues lors des émeutes (Cf. Martin Barnier dans sa contribution à Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano, dir., *les Archives de la mise en scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, pp. 34-5). Puis la pièce est adaptée au cinéma par Pierre-Jean Ducis en 1936 avec Charles Vanel dans le rôle de l'homme politique poussé à la démission (c'était Lucien Guitry en 1912). C'est dire que le théâtre de Bernstein est « en prise » ou « aux prises » avec l'actualité politique. Robert Brasillach salue *l'Assaut* : « on réclame une pièce sur la politique. La voici » (Cf. C. Meyer-Plantureux, préface à R. Brasillach, *Animateurs de théâtre*, Complexe, 2003, p.17). L'auteur en outre n'hésite pas à prendre des positions très marquées en dehors de la scène ou de se battre en duel. En somme Bernstein serait redevable d'une approche inspirée de la théorie des champs de Pierre Bourdieu telle que l'a appliquée Christian Janssen au cas de Maeterlinck (voir 1895 n° 85, pp. 207-209).

- 4 La trajectoire de Bernstein est en effet rien moins que simple et rectiligne : Juif proclamé il veut à tout prix l'assimilation à la bonne société française. On le renvoie cependant constamment à sa « race », et il réagit ambiguëment puisque en 1908 son *Israël*, écrit dans le climat suscité par l'affaire Dreyfus, reprend tout un argumentaire antisémite sur la « puissance juive » qui a pu faire passer cette pièce pour antisémite... A contrario le sage Albert Thibaudet parlant, en 1923 dans la *NRF*, de Proust et la tradition française, croyant déceler l'« hérédité analogue » de Montaigne et de Proust, « une goutte de sang juif », la retrouve dans ces « images motrices, presque musculaires dans le style et l'élan de la *Judith* [1922] de M. Bernstein » qu'il rattache aux « images de mobiliste, de visuel-moteur » du fondateur de cette philosophie de la mobilité (le juif Bergson). En 1911, la campagne que mène contre lui *l'Action française* est avant tout antisémite mais prend appui sur l'aveu qu'il avait fait d'une désertion « par amour » durant son service militaire (1896). Quand cette « désertion » est rendue publique, une cabale se monte contre lui, des émeutes emmenées par les Camelots du roi éclatent et il doit retirer *Après moi* qui venait d'être intégré au répertoire du Théâtre français ! On peut percevoir un écho de cette situation personnelle dans *l'Assaut* dont on vient de parler, écrit peu après.
- 5 Néanmoins Bernstein se situe à droite, voire à l'extrême-droite, exprimant en 1923 son admiration pour Mussolini (« le plus grand penseur politique de notre époque ») et se

voyant pour cela récompensé par le Duce par une décoration. Plus encore, en 1934 lors des mouvements sociaux, il prend des positions non seulement réactionnaires mais provocatrices, en s'étonnant que lors de la grève des chauffeurs de taxis (en raison de la hausse des taxes sur l'essence) la police ne fasse pas usage de ses armes. Sa lettre au *Jour* paraît le jour même de l'enterrement d'un jeune chauffeur abattu par un « jaune ». *Le Populaire* (que dirige Léon Blum) comme *l'Humanité* stigmatisent cette « honte pour la littérature ». L'AEAR publie un tract flétrissant Bernstein. *Double Jeu* qui publie ce tract, « Réponse à Bernstein », signé Paul Vaillant-Couturier, sans date ni contexte, en le qualifiant sobrement de « tract communiste », aurait pu éclairer les lecteurs sur ces circonstances bien particulières. De même Chantal Meyer-Plantureux citant, dans un autre numéro de *Double Jeu* (n° 7, 2010), une invective d'Aragon dans *l'Humanité* du... 6 février 1934 (« Bernstein ! Toute la boue du théâtre, tout ce que la dramaturgie a connu de plus bas depuis trente ans... »), comme s'il s'agissait d'une attaque interne au champ littéraire (en outre la citation est introuvable dans le journal cité). Or si on attaque Bernstein à ce moment-là, c'est qu'on l'accuse d'appel au meurtre, on flétrit les « manœuvres abjectes » auxquelles il se livre (une du *Populaire* du 28 février 1934).

- 6 À partir de 1937 et d'un voyage que font sa mère et sa fille Georges en Allemagne, la conscience de ce qu'est le nazisme se fait jour pour lui. Il renvoie à Mussolini sa décoration depuis que l'Italie fasciste a adopté des mesures anti-juives et il envisage de partir pour les États-Unis tout en prenant la direction du théâtre des Ambassadeurs. En juin 1940 il embarque pour New York avec sa maîtresse (laissant sa femme et sa fille à Paris) via Londres où il rencontre le général de Gaulle. Il participera depuis les États-Unis à des campagnes de dénonciation du régime de Vichy dans la presse et à la radio.
- 7 À son retour est-il occulté, marginalisé ? Il a retrouvé son théâtre et il y met en scène ses pièces dont *la Soif* en 1949 qui est un succès pour lui et pour Jean Gabin. Celui-ci remonte sur les planches pour jouer le peintre Jean Galone, aux côtés de Madeleine Robinson et de Claude Dauphin, dans une pièce écrite expressément pour lui. Gabin avait déjà joué dans une adaptation cinématographique du *Messenger* (Raymond Rouleau, 1937) du même auteur qu'il avait croisé à New York pendant leur exil commun. Il joue encore du Bernstein au cinéma en reprenant le rôle créé par Bernard Blier au théâtre dans *Victor* de Claude Heymann (1951). L'analyse de la réception de deux films adaptés de Bernstein après la guerre (*Victor* et *Orage*) par Geneviève Sellier distingue les « générations » de critiques et ceux qui ont fréquenté son théâtre des autres qui l'ignorent. Elle distingue aussi la réception critique de celle des spectateurs : en effet si aucun de ces deux films ne remportent un assentiment critique, ils sont tous deux des succès commerciaux. « Bernstein n'est pas un repoussoir pour le grand public ». La synthèse finale étonne cependant qui affirme que la réception critique de Bernstein est « marquée paradoxalement par le discrédit qu'il a subi pendant l'Occupation en tant que dramaturge juif qui plus est peintre des turpitudes bourgeoises dénoncées par Vichy ». « Aux yeux de la nouvelle génération des critiques de cinéma », définie plus haut comme étant « dans le sillage d'André Bazin », il incarnerait « tout le théâtre bourgeois qu'il faut rejeter pour mettre en œuvre le renouvellement artistique et la démocratisation culturelles dont les forces issues de la Résistance se veulent porteuses ». Ces éléments n'apparaissent pourtant pas dans les articles cités qui se bornent à rejeter le « drame bourgeois type avec ses conventions archaïques et ses indéniables qualités psychologiques »... Au contraire, pourrait-on dire, la critique de Roger Boussinot (nanti de son épithète homérique usuelle de « stalinien ») dit tout autre chose, dans les colonnes de *l'Écran français*, hebdomadaire né dans et de la

Résistance. Il se dit « touché » par *Victor* parce que le « drame bourgeois » y éclate dès lors qu'il « ne se passe plus entre gens d'une même classe sociale » : Gabin incarne un artisan aux manières populaires qui s'est laissé incarcérer à la place d'un copain de régiment, qui est un financier véreux, par amour pour la femme de celui-ci. Il mettra quelque temps à ouvrir les yeux sur l'amour que lui porte une dactylo et comprendre que, comme le lui avait dit sa concierge, la bourgeoise en manteau de lynx n'était pas pour lui. Gabin « campe un personnage achevé et dont il ne devrait plus se départir parce qu'il est de notre époque » dit Boussinot (20-26 juin 1951).

- 8 On mesure le changement qu'a apporté l'adaptation de Resnais dans l'approche de Bernstein en lisant le chapitre que lui consacre Michel Corvin en 1989 dans son *Que sais-je ?* sur le théâtre de boulevard. Trois ans après le film de Resnais son texte semble un commentaire du film, explicitant tout ce que le cinéaste a laissé affleurer des implicites, des refoulements qui sous-tendent les dialogues parfois bavards de Bernstein.