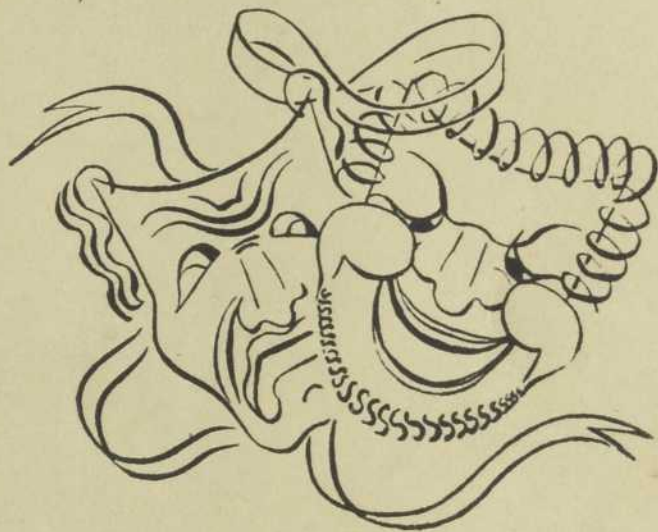


3-43

R.S.S.

LES CAHIERS DES COMPAGNONS



BULLETIN D'ART DRAMATIQUE

VOLUME I — NUMÉRO 2

NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1944

1892

LES CAHIERS DES COMPAGNONS

nous sommes des artisans

Il faut que je dise ma joie que devant le mince sillon dramatique, creusé en patience recommencée, les jeunes comédiens groupés autour de moi gardent encore les deux pieds sur le sol et ne se sentent aucun goût à jouer les « arrivés ». Ils sont et veulent demeurer toujours d'honnêtes artisans, impatients seulement devant toute laideur et tout vieillissement.

Après trois ans, cinq ans de contacts avec la scène, ils savent qu'ils en sont encore aux premiers défrichements d'un métier jamais entièrement maîtrisé, d'une œuvre à peine ébauchée. Stanislavsky, à soixante ans, avouait n'être qu'un élève à l'école innombrable du monde. Leçon éminente à retenir.

Ils veulent surtout que toute une part de leur émulation aille à lutter contre l'ankylose du métier, cette installation satisfaite d'une certaine facilité qui est tout le contraire de l'esprit d'enfance: fraîcheur et spontanéité.



J'ai idée d'ailleurs que nous demeurerons toute notre vie des insatisfaits. Sans pose ni formalisme. Nous voulons être foncièrement des insatisfaits.

On nous demande parfois: « Vous êtes contents? Ça va, les Compagnons? » Et l'on nous en met plein la vue avec l'Ermitage achalandé.

Eh! bien, non! si l'on veut savoir, nous ne sommes pas contents. Parce que nous n'acceptons pas de réduire les perspectives de notre action à un théâtre clos, réservé à la seule élite de l'esprit. Son verdict (auquel nous ne sommes pas insensibles) n'a de sens pour nous que s'il autorise l'espoir d'un solide débordement de notre influence dans les classes populaires. Nous rêvons d'une réussite immense: l'élaboration d'une scène canadienne, multiple et homogène, autour de quoi puisse se cristalliser le meilleur de l'âme canadienne. C'est pour cette tâche écrasante, que nous ne sommes pas sûrs de mener à terme, que nous nous forgeons des âmes d'artisans.

Je reviens volontiers à ma comparaison d'une cathédrale dramatique. Je voudrais que l'on comprit que le théâtre doit être rien moins que puéril, qu'il ne saurait se réduire à un hochet commode entre les mains d'hommes qu'on appelle comédiens, aisément crus irréfléchis et sans poids humain. Je vous accorde que l'artisan de la scène doit garder, richesse irremplaçable, « ce peu d'enfance qui s'entête à ne pas mourir ». Comme le poète et le musicien. L'art vrai, l'art plénier n'est à tout prendre qu'un don somptueux de Dieu, ce grand jeune de l'Éternité. N'y accèdent de plain-pied que les seuls enfants: têtes brunes, têtes grises.

Ceci posé, acceptez que ces grands enfants puissent réfléchir et remuer de lourdes pensées, acceptez que leur action ne soit pas simple divertissement et caprice ingénu, mais qu'elle engage, pour une part, l'avenir de notre pays.

« Quand mes amis tchèques, raconte Georges Duhamel, m'ont pour la première fois, il y a bien des années, montré à Prague leur belle capitale, ils m'ont fait admirer leur grand théâtre national qui se dresse au bord de la Ultava, dans le cœur de la ville. Ce théâtre fut construit par les habitants eux-mêmes, en un temps où le peuple tchèque, désespérant de retrouver l'indépendance, rêvait d'un suprême effort pour ressusciter son génie. Et c'est autour de ce théâtre que les Tchèques se sont groupés. Ils ont repris confiance en leur langage d'abord et, par la suite, en leur âme ».



*Nous rêvons, nous aussi, d'un théâtre national. Non pas tant d'une construction matérielle qui pourrait bien n'être qu'un bloc de pierre sans âme, mais d'un climat dramatique, d'une substance dramatique de la plus solide qualité: **TOUT UN PEUPLE QUI SE RECONNAISSE PAR LE HAUT DE L'ÂME.***

Comprenez-vous notre insatisfaction, en dépit des résultats exaltants? Sans doute, c'est quelque chose d'inviter quelques milliers dans les sentiers inédits de la poésie dramatique, de réaliser une concertation de spectateurs loin des tristes triangles que les mercantis s'entêtent à exploiter, en se réclamant d'un nom presque sacré: le théâtre. C'est quelque chose mais ce n'est encore rien.

Il faut balayer tous les immondices, nettoyer la maison, brûler un rayon complet de la bibliothèque, réajuster l'optique de nos gens. Mesurez, si vous en êtes capables, les exigences de cette tâche quand des générations de dramaturges, de comédiens, d'entrepreneurs en spectacles se sont évertués à gâter le goût du peuple, à l'intoxiquer, à lui faire accepter pour des lanternes, des vessies. Nous pâtissons d'un tragique gauchissement de l'idée dramatique.



Si l'on veut un terme de comparaison, un nom qui nous fournisse une approximation de ce que nous méditons, je vois Claudel. « L'art de Claudel, seul, écrivait Copeau, est aujourd'hui assez total, assez synthétique et en même temps assez éternel pour servir de base, de point d'appui, aux plus neuves tentatives ».

Et avec Claudel, Molière, ou Obey seconde manière. Qu'on ne me chicane pas sur ce que je vais dire; Claudel n'a pas le métier, admirablement décanté

de Molière; il n'a pas au même degré ce sens de l'adaptation et de la trituration de la substance dramatique; il écrase par son énormité. Mais il est ce dramaturge unique qui a su annexer à la scène, de la façon la plus péremptoire, l'univers visible et la surnature, le contingent et l'éternel. Sa palette somptueuse interprète l'ineffable.

Je rêve d'un Molière canadien qui aurait la densité de Claudel et son audience auprès des grandes réalités.



Imaginez les bouleversantes minutes lorsque, en 1940, on promena, à travers la terre de France, la Jeanne d'Arc de Claudel avec la musique d'Honegger. Pour une fois l'État assumait son devoir; il commanditait une tournée populaire à quoi collaborait plus de 200 interprètes, musiciens, choristes, techniciens de la scène. Et la puissante affabulation de Claudel fouillait jusqu'au fond l'âme populaire; elle réalisait, parmi le deuil unanime, l'unité des cœurs; elle déterminait le large soulèvement de l'espérance. C'était le moment ou jamais de parler de solennités dramatiques. Du coup le théâtre retrouvait son lustre en s'exhaussant aux proportions des âmes.

Vienne chez-nous le poète qui sache ramasser tout ce qu'il y a de substance exhaustive dans l'humus de notre fonds humain, de nos traditions, de nos croyances, de nos rêves; qu'il apparaisse ce poète à cette minute imprévisible où l'âme de notre peuple sera travaillée par une impérieuse attente; qu'il ait assez de noblesse pour nourrir les faims populaires d'autre chose que de petits plats faisandés, pourris; qu'il soit, selon le riche mot de Cocteau, « l'hiérophante du soleil »; qu'il ait une âme soulevée d'un tel potentiel qu'il supporte d'être monnayé, découpé, multiplié... Alors, et alors seulement, nous pourrions saluer l'avènement d'un théâtre canadien digne de son nom.



C'est pour lui préparer la voie, pour déblayer le terrain où élever l'admirable cathédrale, que nous travaillons obscurément avec nos cœurs d'artisans.

Emile LEGAULT, c.s.c.



« Qui ne monte sur le théâtre aux fins de servir dans un sentiment d'amour, de charité, d'abnégation totale ne m'intéresse pas. »

LEON CHANCEREL



« Il n'y a que deux routes pour atteindre un but important et faire de grandes choses; la force et la persévérance. La force ne tombe guère en partage qu'à quelques privilégiés; mais la persévérance austère, âpre, continue, peut être mise en œuvre par le plus petit et manque rarement son but car sa puissance silencieuse grandit irrésistiblement avec le temps. »

GOETHE

« Celui qui a passé trois heures à coudre des boutons-pression a fait autant pour l'équipe que celui qui est chargé de jouer le protagoniste de la Tragédie. Dans le cœur du chef, peut-être aurait-il une place privilégiée, s'il était licite chez un chef d'avoir des préférences. »

LEON CHANCEREL



« Ou il ne faut rien entreprendre ou il faut obéir aux nécessités de l'entreprise, si exigeantes soient-elles, si loin qu'elles vous doivent entraîner. »

« Ou alors ce n'était pas la peine de commencer. »

LEON CHANCEREL

retour à shakespeare

New York n'a pas à proprement parler, comme Moscou, Paris ou Londres, un théâtre de répertoire. Concentrée entre les 40e et 50e rues, la vie théâtrale du Broadway consiste plutôt en des lancements continuels de nouvelles pièces: aventures plutôt financières qu'artistiques, mais où les deux points de vue bien souvent coïncident pour faire des spectacles dont le public ne se rassasie plus et qui parfois tiennent l'affiche plusieurs années: *Oklahoma*, *Angel Street*, *Arsenic and Old Lace*, *Life With Father*, *Tobacco Road*, etc. Parfois aussi, une œuvre est tuée dès sa naissance pour d'obscures raisons et, pour d'autres raisons, plus obscures encore, des pièces aussi dénuées d'intérêt que *The Perfect Marriage* ou *In Bed We Cry* tiennent obstinément l'affiche.

Conscients de la nécessité de familiariser le public avec les grandes œuvres du passé, en même temps qu'il connaît les surprises de créations constantes, certains hommes de théâtre vigilants, qui croient encore à la valeur de la tradition comme base de culture, se donnent à cœur de reprendre les chefs-d'œuvre éternels et de les renouveler par l'interprétation ou la mise en scène.

C'est dans cet esprit que, tantôt seule et tantôt assistée de Margaret Webster, Eva Le Gallienne a monté et joué Ibsen, Barrie, Dumas, Molnar, Molière et surtout Tchekov, en des spectacles qui ont fait sensation.

Le *Theatre Guild*, fondé le 19 décembre 1918, fortement influencé par le séjour de Jacques Copeau à New York, au cours de la première guerre mondiale, a été, jusqu'à ces dernières années, dirigé par Theresa Helburn, Helen Westley, Lawrence Langner, Lee Simonson, Philip Moeller, Maurice Wertheim et Alfred Lunt. Non seulement il présenta les œuvres d'O'Neill, de St. John Ervine, de Maxwell Anderson, de Robert Sherwood, de Dorothy et Dubose Heyward, de Milne et de Rice, mais aussi de Molière, de Shakespeare, de Shaw, de Maeterlinck, de Tolstoï, d'Andreïev, d'Ibsen, de Lenormand, de Claudel, de Werfel et de Giraudoux.

Élevée dans une atmosphère propre à développer le goût de l'art dramatique, Margaret Webster, fille de Dame May Whitty et de Ben Webster, a mis son sens de l'invention, sa sensibilité et son intelligence créatrice au service du grand Shakespeare. Elle a à son crédit, outre un ouvrage de vulgarisation: *Shakespeare Without Tears*, plusieurs grandes réalisations auxquelles la présence de Maurice Evans donnaient un lustre singulier: *Richard II*; *Hamlet*; *Twelfth Night* (dans lequel joua aussi Helen Hayes); *Macbeth*, qui connut 131 représentations et où le sombre et maléfique génie de Judith Anderson se déploie à l'aise; *Othello*, triomphe de Paul Robeson, qui battit tous les records des représentations shakespeariennes américaines. Il fut joué près de 200 fois à New-York et en tournée. Il est même venu à Montréal. L'occasion est donc toute trouvée pour parler un peu de ce drame et de sa réalisation.

Le sujet, le grand dramaturge élizabéthain l'a trouvé dans l'*Heccathomi* du conteur italien Cinthio. Une traduction française existait dès 1534. C'est le récit des amours malheureuses d'Othello et de Desdémone.

Louis Gillet, dans son *Shakespeare* (Flammarion, 1936) nous apprend que c'est à la suite d'une erreur qu'on surnommé Othello: le More de Venise ⁽¹⁾. Quant à Desdémone, Cinthio a emprunté son nom au grec: *δυσ δαιμων* veut dire malheureuse. Malheureuse, Desdémone le sera comme peu de créatures sur la terre et, victime de la fatalité, elle n'y pourra rien.

Louis Gillet a également montré les détails que le dramaturge a retenus du conte italien, ramassé et cruel comme une nouvelle de Mérimée, et ceux qu'il a créés de toutes pièces. Voici les faits: Venise a l'honneur d'avoir à la tête de son armée un général noir, célèbre par son courage et ses actions d'éclat. Il a comme *ancien*, c'est-à-dire adjudant: Iago et, comme lieutenant: Cassio. Il a froissé Iago en lui préférant Cassio et la pièce s'ouvre sur les rancœurs d'Iago qui les confie à Roderigo. Othello a épousé en secret Desdémone, fille du sénateur Brabantio. Il aime pour la première fois; il est heureux d'un bonheur d'enfant. Iago essaiera de ruiner cette joie.

Première tentative: avec l'aide de Roderigo, il va faire du bruit devant la fenêtre de Brabantio et crier: « aux voleurs ». Le sénateur se présente à la fenêtre en chemise de nuit: « *What is the reason of this terrible summons* »? Roderigo lui demande de s'assurer que tous les siens sont là, que ses portes sont bien closes. Caché durant toute la scène sous l'arcade d'une porte, Iago sort pour dire à Brabantio cette phrase qui était déjà dans Rabelais: « *I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs.* » Le père proteste. Des serviteurs reviennent pourtant disant que le lit de Desdémone est vide. Brabantio s'affole et crie à la trahison du sang.

Des messagers apportent des nouvelles graves. La pièce ici élargit ses cadres, s'agrandit aux dimensions d'une tragédie nationale. Les Turcs veulent attaquer Chypre. Il faut qu'Othello s'y rende pour défendre l'honneur de Venise. Les sénateurs se réunissent pour délibérer sur la conduite à suivre, mais Brabantio demande d'abord justice: le général a ensorcelé sa fille. Le duc et les sénateurs pressent Othello de questions, lui demandent de s'expliquer. Celui-ci, très digne, raconte qu'il a fait devant Desdémone et son père le récit de sa vie et que celle-ci en avait été touchée:

*She lov'd me for the dangers I had pass'd;
And I lov'd her that she did pity them.
This only is the witchcraft I have us'd: —*

Desdémone s'avance. Elle avoue aimer Othello. Le père pardonne. Iago a perdu sa première manche. Othello organise le départ pour Chypre. Sa femme l'accompagnera.

(1) « Le nom du More de Venise vient d'une confusion, dont Shakespeare n'est d'ailleurs nullement responsable. Le nom de Moro, Morone, Moroni est commun dans le Veneto. Les érudits ont exhumé un certain Cristoforo Moro, patricien de Venise, amiral de la République et gouverneur de Chypre en l'année 1508. Sa seconde femme, qu'il avait emmenée, était morte en voyage dans des circonstances peu claires. Il en épousa une troisième à son retour, une toute jeune fille blonde et mutine qu'on surnommait dans sa famille le petit diable blanc, "il demonio bianco". Voilà le More et Desdémone. De leur histoire réelle, nous ne savons pas davantage. Ce que Shakespeare en apprit de plus, ce fut par un conte de Cinthio.

"Fu già in Venezia un Moro molto valoroso... Il y avait une fois à Venise un More fameux par sa valeur..." Déjà la confusion est faite et le nom de famille pris pour une épithète désignant un Oriental. » (pp. 63-64).

Les Vénitiens ont de la veine. La flotte turque est dispersée par une tempête. Othello demande à Cassio d'organiser des fêtes pour célébrer la victoire. Mais Cassio s'enivre, se conduit mal, se querelle au point qu'Othello doit intervenir et le dégrader. Excellente occasion pour Iago de continuer à empoisonner l'existence de son maître et d'exercer son génie du mal. Il suggère à Cassio de demander à Desdémone d'intercéder pour lui auprès du général. Il leur ménage un entretien, voyant en même temps à ce qu'Othello survienne au moment le plus propice à éveiller ses soupçons. De plus, Iago souffle à son maître les idées qui sont de nature à éveiller la bête en lui et qui lui coûtent son bonheur :

Farewell the tranquil mind !

Dans un accès de colère, il saisit Iago à la gorge et lui demande des preuves de l'infidélité de sa femme. Ce dernier lui raconte que, couché, une nuit, avec Cassio, et tenu éveillé par un mal de dents, il l'a entendu parler de Desdémone dans son sommeil :

*In sleep I heard him say: « Sweet Desdemona
Let us be wary, let us hide our loves. »*

Mais ceci n'est qu'un rêve reprend la logique d'Othello. Il me faut des certitudes. Et ici se place l'incident du mouchoir. Desdémone a pour dame de compagnie la propre femme d'Iago, Emilia. C'est par elle que le traître se procure le mouchoir qu'Othello avait donné à sa femme, héritage de sa mère et porte-bonheur: *there's magic in the web of it*. Iago dira au général qu'il a vu le mouchoir dans les mains de Cassio. Othello demande à sa femme de lui apporter le mouchoir. La malheureuse ne le trouve pas et son mari, voyant là la preuve de son infidélité, s'empporte contre elle. D'ailleurs, il ne se possède plus. A deux reprises, devant Iago, il a fait une crise d'apoplexie. Il décide qu'il faut tuer Desdémone et Cassio. Les événements se précipitent et le drame se termine dans le sang. Iago se charge de faire tuer Cassio par Roderigo et, ce dernier ayant manqué son coup, Iago le fait disparaître de peur qu'il ne parle. Othello se rend dans la chambre de sa femme et, insensible à ses plaintes, ses dénégations, ses protestations d'innocence, l'étouffe avec des coussins. Affolée, Emilia parle, dit qui est le vrai coupable. Ce dernier la tue. Pour Othello, qui apprend trop tard l'innocence de sa femme, il ne lui reste qu'à se poignarder, non sans avoir blessé Iago. La punition d'Iago sera de vivre avec son crime, de traîner ses remords toute sa vie. Il y a là la phrase la plus triste qu'ait écrite Shakespeare :

*I'd have thee live;
For, in my sense, 'tis happiness to die.*

De la souffrance de Desdémone, Bradley a pu écrire — et les spectateurs le sentent cruellement: « . . . the most nearly intolerable spectacle that Shakespeare offers us . . . she is helpless because her nature is infinitely sweet and her love absolute. »

Faire d'*Othello* un pur drame de jalousie est une vue un peu courte. De jalousie conjugale, en tout cas. Nul doute qu'Iago est jaloux du bonheur de son maître. Mais il y a plus chez lui: le goût de l'acte gratuit, la curiosité de voir ce

qui va se passer. Il éveille la bête qui sommeillait en Othello. Il allume le feu dans le cœur du noir et il regarde, comme Néron devant Rome, les ravages de l'incendie. Il remet même du bois quand le feu baisse. Son avantage c'est qu'Othello est noir, peu habile aux complications sentimentales, qu'il se sent inférieur à sa femme, d'une autre classe qu'elle. Il a un complexe d'infériorité et, une fois convaincu qu'elle l'a trompé, il ne se possède plus. C'est un être entier. Il a aimé follement. Il punira sans mesure.

Sur la couleur de peau d'Othello, il s'est écrit maintes études érudites. Beaucoup de metteurs en scène et d'acteurs ne veulent pas qu'il fût nègre. Margaret Webster est près de la vérité lorsqu'elle confie ce rôle à Paul Robeson. Le texte précise: *begrimed and black, thick lips, sooty bosom* . . . Celui-ci est magnifique. Sa taille imposante de bel animal noir, sa voix chaude, et cette franchise, cette ouverture des Noirs, donnent au rôle un prestige inoubliable. Il est émouvant quand il raconte comment Desdémone est venue à l'aimer. Il lui a fait le récit de sa vie: les dangers, les batailles, les naufrages, les captivités chez les anthropophages, les misères. Elle a été émue par ses malheurs et il est devenu à ses yeux un personnage de légende. Voyez aussi comme il se débat lorsqu'Iago lui insinue que sa femme le trompe. Il ne veut pas croire. L'autre revient à la charge, agite le mouchoir, accumule les fausses preuves. Même à ce moment, Othello trouve encore de la tendresse pour parler de sa femme.

Aussi est-ce Iago qui domine tout le drame: la fusion du diable et du meneur de jeu des *mistères* médiévaux; la méchanceté à l'état pur. José Ferrer y a mis tout le diabolisme, tout le cynisme de l'emploi. Peut-être même a-t-il exagéré un peu. Le fameux monologue: *Put money in thy purse*, ponctué de mimique et de jeux de mains, est certes brillant mais frise parfois le burlesque: une certaine complicité un peu vulgaire avec le public, mais toujours une grande habileté.

Uta Hagen n'a pas tiré du rôle de Desdémone tout le parti qu'il fallait et je me rappelle avec reconnaissance qu'à une des représentations de New York à laquelle j'assistai (janvier 1944), une remplaçante inconnue, du nom de Martha Falconer, donna de cette pure création du grand poète une image toute d'innocence, d'incompréhension: une pauvre petite victime plaintive mêlée inconsciemment à un drame qu'elle n'a pas voulu et qu'elle ne comprend pas. L'entendre chanter avant sa mort crevait les cœurs les plus durs. Uta Hagen s'est surtout nuï par l'emploi d'une voix gutturale, pointue, mécanique, articulée et qui s'écoute un peu. Il en résultait une interprétation fautive, unilatérale et agaçante.

Les autres interprètes (Margaret Webster tenait avec une rare maîtrise le rôle d'Emilia), étaient tous excellents. Prostituées colorées, soldats turbulents, sénateurs, graves et dignes, comme il convient: tous vêtus de costumes féeriques qui étaient une fête pour les yeux. Les ensembles, si difficiles à réussir, étaient de véritables petits tableaux. Scènes de rues, de taverne, de port, étaient animées d'une vie extraordinaire.

La mise en scène de Margaret Webster résout de difficiles problèmes techniques. On sait qu'au temps de Shakespeare on ne s'occupait pas des décors. Un écriteau, placé au milieu de la scène, indiquait qu'on était chez le roi, en mer, ou dans la chambre à coucher de la princesse. Robert Edmond Jones a vaincu la difficulté de la multiplicité des lieux en plantant un décor semi-fixe, c'est-à-dire dont certaines parties ne changent jamais, mais dont quelques panneaux peu-

vent devenir la porte d'entrée d'une maison, la grille d'une fenêtre turque ou, dûment revêtus de draperies, la chambre de Desdémone où se termine l'histoire sanglante. Certaines scènes, notamment les monologues et les dialogues, se jouent devant le rideau baissé, permettant ainsi aux machinistes de faire les modifications décoratives nécessaires et, en même temps, reliant les tableaux les uns aux autres.

Écrit en 1604, *Othello* est sans conteste une des plus grandes œuvres de Shakespeare et une des mieux connues. En France, Voltaire l'imita dans *Zaire*, en 1732; Ducis s'en inspira de très près, en 1792; Alfred de Vigny la traduisit magnifiquement, en 1829. Avec des mérites et des succès inégaux, plusieurs autres auteurs firent le même travail et il faut mentionner ici les très belles et justement célèbres traductions de François Victor-Hugo, déjà anciennes, mais que rajeunirent et revisèrent Christine et René Lalou, en 1939, pour le compte des Editions de Cluny. Notons aussi que l'*Odéon* présenta, en 1938, un *Othello* traduit par Jean Sarment qui eut quelque succès.

Le public russe, de son côté, connaît *Othello* depuis 140 ans et il est symptomatique que, cette année, Youri Zadavski, metteur en scène du Théâtre Mossoviet, l'ait remis à l'affiche, mettant plutôt l'accent sur le côté *humain* du drame et sur l'histoire de jalousie qu'il contient.

Il semble bien qu'on n'ait rien inventé depuis Shakespeare et que tous les procédés de théâtre, il ait été non seulement, dans nombre de cas, le premier à les employer, mais qu'il les ait poussés à leur plus lointain perfectionnement. Confidents et confidentes sont déjà là pour éviter ces longs monologues qui égossillent l'acteur mais qui sont nécessaires pour montrer les à-côtés de l'action, ou pour faire le point à chaque lever de rideau. Déjà aussi les intermèdes comiques, les apartés, les messagers porteurs de lettres déclanchant coups de théâtre ou revirements inattendus de l'action, en somme tous les ressorts dramatiques sont par lui, bien souvent, inventés, en tout cas, exploités et perfectionnés.

On comprend bien, après un spectacle comme *Othello*, que les metteurs en scène français les plus audacieux, les Copeau, les Pitoëff, les Dullin, aient repris Shakespeare chaque fois que leur escarcelle était vide, assurés qu'ils étaient de faire salle comble avec des pièces de théâtre qui renferment, empruntés bien souvent à l'histoire, toutes les intrigues et tous les drames possibles, toute la gamme des sentiments: de l'amour le plus tendre à la haine la plus profonde. Shakespeare est le poète par excellence du cœur humain et il semble bien qu'il ne reste plus grand'chose à écrire après lui.

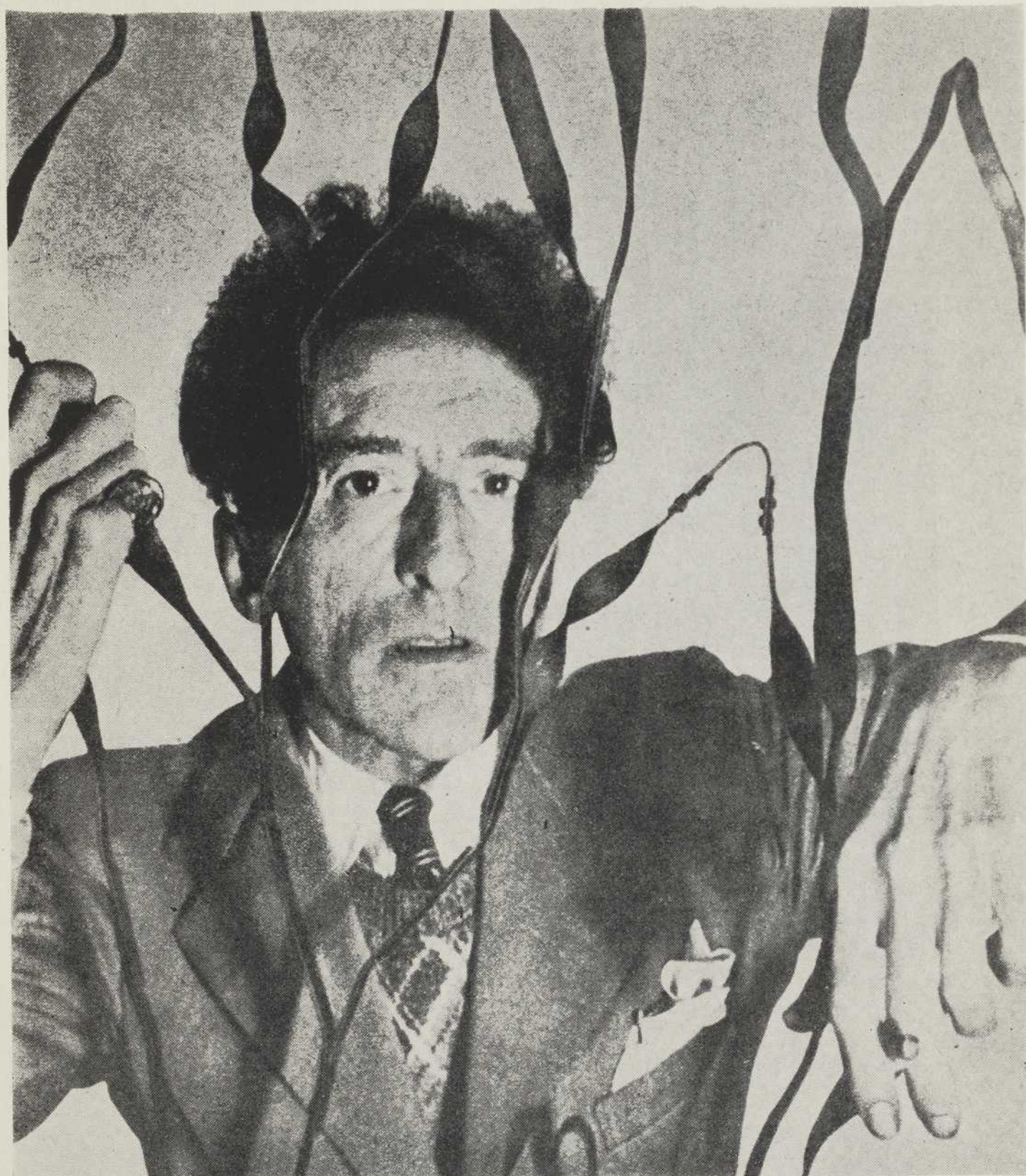
MARCEL RAYMOND.



« Le théâtre contemporain, dit régulier, ce genre de commerce (qui commence d'ailleurs à cesser d'être fructueux) qu'on appelle le Théâtre et qui trahit quotidiennement la conception que nous avons du théâtre, ce théâtre-là sent mauvais. On a beau le farder, l'affubler de loques voyantes, le faire gesticuler artificiellement et l'obliger aux pires compromissions, aux pires dévergondages de cervelle et de corps, pour tenter de faire croire

à un public de plus en plus clairsemé qu'il vit encore, ce n'est pas vrai. En vérité, il est mort. Non point agonisant, mais un cadavre qui pue. C'est en vain que les managers aux abois s'efforcent de nous donner le change et de retarder, par de vaines injections, une décomposition finale que nombre de critiques et non des moindres ont, avec l'élite du public, constatée depuis longtemps. »

LEON CHANCEREL



Jean Cocteau

... "l'unique, virtuose, jongleur, magnétiseur et thaumaturge,
nous lui devons cette merveille : ORPHEE. (H. Ghéon)



**deux Compagnons dans
"Oedipe-Roi" de Jean Cocteau.
l'Ermitage, novembre 1944**

une jeunesse qui agit

La lettre que voici est parvenue jusqu'à nous à l'improviste. La sympathique surprise. Si nous la publions indiscrètement c'est d'abord qu'elle sera le moyen d'un nouveau contact avec cette jeunesse française qui nous est si intimement fraternelle. Et d'autant mieux que nous nous inscrivons, eux et nous, sous le signe du théâtre jeune, athlétique, plein de santé.

C'est aussi parce qu'elle témoigne de la volonté de servir qui impose une physionomie identique à l'effort innombrable poursuivi par ces cellules dramatiques qui tâchent, en France, en Afrique, aux États-Unis, au Canada, à restituer une âme au théâtre.

Il y a une fraternité scoute, une fraternité jociste, rien n'interdit que naisse une fraternité de la scène. Non plus de la scène poussiéreuse, encombrée de miasmes et puant le charnier mais de cette aire de jeu, aérée et multiforme: places de village, parvis d'église, granges, salles paroissiales, salles de collège, etc.



Cher Monsieur,

Je ne saurais vous dire avec quelle émotion j'ai feuilleté votre bulletin qu'une amie m'a fait parvenir, sachant combien la lecture d'une telle publication ranimerait en moi de souvenirs.

Très longtemps, je me suis occupé d'art et de jeux dramatiques et j'en rêve encore à mes heures de loisirs.

Avant cette guerre, j'appartenais à une modeste équipe de routiers: « Les Compagnons de Broceliande », qui, suivant les principes de Chancerel et à l'exemple des Comédiens-Routiers, essayaient d'animer de leurs jeux, les veillées — autour des flambées joyeuses — de leurs camarades scouts et ajistes. Trois ans, nous avons peiné. Mil neuf cent trente-neuf avait vu notre récompense: l'Enseignement nous avait chargés de l'expérience scolaire en notre région.

Sac au dos, le sac qui contenait nos affutiaux et nos masques, nous avons de Saint-Malo à Rennes, de Laval à Pontorson, en passant par les petits villages, joué pour notre joie et celle de nos jeunes publics, joué aux veillées des auberges, autour des feux de camp . . . Notre grand succès était alors « Les Irascibles », ces Irascibles que vous reproduisez aujourd'hui. Trois ans, j'en fus le Patouillet, blême amoureux . . .

Et la guerre est venue. Nous sommes partis, laissant nos masques à leur clou . . .

« Eugénie » qui avait vingt ans, le premier est tombé, disparu, dans le ciel d'Allemagne, un soir . . .

Croq qui longtemps fut l'âme de l'équipe, est prisonnier depuis cinq ans. Et les autres . . . tous les autres . . . sont disparus. Reviendront-ils? Leurs mains caresseront-elles les humbles masques pétris avec tant de joie? . . .

J'ai été plus heureux, j'ai pu m'échapper. J'ai pu même, un temps, continuer la tâche qu'en chœur nous avons entreprise. Réfugié en Afrique du Nord, j'ai animé, au sein des Chantiers de Jeunesse, une équipe régionale d'expression, dont la mission était d'aller de camp en camp, aider les jeunes à passer les longues et tristes veillées. A notre répertoire nous avons des jeux de notre crû, des chants mimés, des danses populaires et « Pichrochole » (adaptation de Chancerel), avant que la censure ne vienne nous l'interdire, car, chaque soir, notre roi rabelaisien devenait un peu plus cousin d'Hitler.

Nous nous attaquâmes à « Antigone », aux « Plaideurs » . . . Mais l'esprit des Chantiers vint à changer. De nouveaux chefs ne comprirent pas l'importance de notre travail. Les vieux adjudants, promus au rang d'éducateurs, nous regardèrent avec défiance; nos idées n'étaient, en réalité, peut-être pas très conformes à celles du moment . . . Alors, nous avons fait nos malles et sommes venus à l'École des Cadres de la Jeunesse, aider notre camarade Fouché, pour qui l'art dramatique est toute la vie.

Nous eûmes, là, la tâche de proposer aux chefs des mouvements de jeunesse et aux membres de l'enseignement des plans d'activité. Et nous enseignâmes comment animer une chanson, mettre en scène un conte, créer un jeu dramatique, entraîner des jeunes corporellement et vocalement. Nous enseignâmes des danses populaires, puisant de plus en plus dans les ressources offertes par notre folklore, sur les conseils de Chancerel qui, de Toulouse, orientait notre effort.

En équipe, nous avons joué aux veillées « Le Mariage Forcé », des scènes du « Christophe Colomb » de Claudel, dont l'admirable scène de la révolte des marins, nous avons fait des lectures de « Jeanne d'Arc », d'« Antigone ». Nous avons joué encore des parades de Gueulettes, et enfin « La tragique aventure du docteur Faust » de Marlowe.

Joué, joué, . . . jusqu'au moment où nous avons pu reprendre les armes, reprendre la lutte . . .

Pardonnez-moi de vous conter tout cela, mais votre cahier a remué tout le tas des vieux et bons souvenirs que je porte en moi, m'a fait revoir tous les visages amis, si lointains aujourd'hui . . . Merci pour cela.

Depuis longtemps, je connaissais les « Compagnons » dont la réputation a franchi l'océan. « Jeux, Tréteaux et Personnages », quelquefois, nous les a cité en exemple. J'espère, qu'avant de quitter ce continent, j'aurai le plaisir de les voir à l'œuvre.

Bon et joyeux courage, Compagnons . . . sur votre chantier !

Bien vôtre,

*Lieutenant JO CHARTOIS,
French Air Force,
Barksdale Field,
Shreveport, La.*

à dyonisos, dieu du vin

La « grande clarté du Moyen-Age » nous découvre un théâtre fondé sur des principes vrais. Mais souvent réalisés seulement à l'état embryonnaire.

Levons les yeux. Regardons plus loin encore que ces cathédrales gothiques et romanes pour apercevoir, près du Parthénon, la splendeur de la tragédie grecque. Après avoir noté son origine, voyons la courbe qu'elle a tracée (ascendante du début jusqu'à Sophocle, descendante à partir d'Euripide) pour ensuite en tirer les principes qui l'animent.



Le culte à Dionysos, dieu des vendanges, a donné naissance aux premières manifestations dramatiques. Plus précisément, le dithyrambe: chant mimé où le Coryphée racontait les étapes successives dans la culture de la vigne. Il apportait l'exaltation des sentiments, révélait l'instinct mimique.



Avec Thespis, un nouveau figurant entre dans le jeu. Les tentatives de Phrinichos et de Choerillos préparent la venue d'un grand poète: Eschyle.

Du jeu, Eschyle a fait le drame. Le rôle du chœur diminué (il demeure encore très important), lui permet d'introduire un deuxième acteur.

L'œuvre d'Eschyle offre une grandeur accablante dans la simplicité. Soutenue par des péripéties peu nombreuses, l'action s'achemine vers un but déterminé. Cette grandeur vient de ce qu'Eschyle fait sentir l'existence d'un monde supérieur. Ses héros parlent, agissent, mais non pas d'eux-mêmes. Tout leur est imposé. Victimes des dieux, de la fatalité, du monde, ils sont écrasés par le dur Destin. Eschyle nous montre les dieux puissants dans les Euménides où Oreste ne trouve refuge et justice qu'aux pieds d'Athéna. Il nous les montre jaloux, dans les Perses ou dans Prométhée enchaîné. Les caractères de ses personnages ne sont pas minutieusement étudiés: seul un trait puissant nous les révèle. Écoutons ce qu'Aristophane lui fait dire dans les Grenouilles: « . . . Examine donc quels hommes il (le peuple grec) a reçus de moi; vois s'ils étaient généraux, hauts de quatre coudées . . . Des hommes ne respirant que lances et javelots, cimiers aux blanches aigrettes et jambarts et cœurs bardés de sept cuirs ! . . . »

Un troisième acteur fait son apparition avec Sophocle.

Sophocle tempère la trop grande richesse, la violence du génie d'Eschyle. L'homme n'est plus victime des dieux qui, s'ils demeurent présents toujours, sont moins en vue. L'action toujours simple n'est pas conduite par une puissance surnaturelle, mais par les hommes eux-mêmes. Les dieux perdent leur caractère inhumain et deviennent des juges sachant reconnaître le bien et le mal. L'homme n'en reste pas moins soumis au Destin. Il essaie de s'y soustraire; auparavant il se contentait de le subir.

A ce mélange de fermeté et de douceur que nous manifeste Antigone, à cette poésie nuancée, nous reconnaissons Sophocle. Aussi, une morale bien humaine dont nous avons l'exemple dans cette phrase: « La sagesse et la piété envers les dieux sont les sources premières du bonheur » (*Antigone*).

Ses personnages, au caractère humain et bien étudié, demeurent idéalisés. Presque toujours ils ont des défauts, jamais ils ne sont foncièrement mauvais. On connaît la parole de Sophocle: « Je peins les hommes tels qu'ils devraient être. Euripide les peint tels qu'ils sont. »

Qui donc est Euripide, et que nous apporte-t-il? Un révolutionnaire du théâtre, celui-là, et que lui a donné son coup de grâce. Il ne croit plus aux dieux. Aussi, le verra-t-on abuser du « deus ex machina » pour satisfaire à la tradition. Eschyle et Sophocle concevaient la tragédie comme une *idéalisation*; Euripide la veut *reproduction de la réalité*. « Il peint les hommes tels qu'ils sont. » Sa tragédie reste sans grandeur: le cothurne convient mal à ses personnages. Aristophane fait dire à Euripide dans les Grenouilles: « J'ai appris aux Athéniens à penser, . . . J'ai mis en scène les actes de la vie familière. »

Jamais, peut-être, on n'a su provoquer, comme lui, des situations tendues . . . Ici encore, la médaille a un revers: il emploie trop souvent les artifices dramatiques. Le pathétique provient surtout du caractère de ses protagonistes. L'homme ne l'intéresse pas: il ne s'attache qu'aux passions; rien ne se produit qui n'en soit la répercussion.

Le chœur désormais n'est plus lié à l'action. La poésie quelques fois charmante, se perd souvent dans un lyrisme artificiel.

On reconnaît chez Euripide les défauts du mélodrame contemporain. Il a ouvert une voie nouvelle où la plupart vont se perdre.



Le but premier de la tragédie grecque: la « célébration ». A l'origine, l'auteur du dithyrambe, les figurants, les spectateurs, voulaient, tous ensemble, glorifier Dionysos. La tragédie traita d'autres sujets, mais son but demeura de célébrer: la justice, l'amour fraternel dans *Antigone*, l'indulgence divine dans *Oedipe à Colone*.

Pour atteindre son but le drame exige la communion parfaite de l'acteur et du public qui fut si parfaitement réalisée au siècle de Périclès. La tragédie se meut sur un terrain où tous peuvent se rencontrer: celui de l'humanité, de la religion, du patriotisme. Les sujets, mythologiques, les personnages, dieux ou héros, provoquaient chez tous les mêmes réactions issues d'une admiration ou d'une terreur communes.

L'art du théâtre est aussi une manifestation de beauté. Tous les arts y concourent: littérature, plastique, musique . . . On connaît la valeur poétique du théâtre grec. Moins bien renseignés sur la part dévolue à la plastique, remarquons seulement les évolutions du chœur. La musique était subordonnée au drame: habituellement un seul flûtiste accompagnait les danses ou les récitatifs.

La tragédie peut donc se définir: célébration dans la poésie. Ces principes sont nôtres.

Que notre siècle bourgeois ne se scandalise pas. Le Théâtre comme l'ont compris Copeau et Ghéon est fort ancien, mais toujours jeune parce que source éternelle de beauté.

UN COMÉDIEN de la NEF.

(Québec, déc. 1944.)



viennne un repertoire . . .

Notre ambition est de susciter un répertoire authentiquement canadien, qui soit de la bonne veine: poésie, rythme, style, etc. Le fonds ne manque pas si l'on s'avise de puiser dans la riche mine de nos traditions, de notre folklore, de nos légendes, de notre hagiographie, de nos origines. Un animateur dramatique de l'Ouest canadien nous disait, un jour, son admiration devant les ressources théâtrales du vieux terroir québécois. Il n'est, pour nos poètes, que de se pencher . . . A condition qu'ils ne perdent pas de vue les exigences de la scène qui réclame autre chose que la seule littérature. L'œuvre par excellence est celle qui fournit d'amples prétextes à une interprétation plastique et rythmique.

Nous continuerons, pendant quelque temps, à proposer des textes empruntés aux trésors étrangers: français, espagnol, russe, anglais. Pour servir des modèles et mettre nos dramaturges en appétit. Mais viennne bientôt une production de bon cru canadien.



brochet nous écrit . . .

Henri Brochet nous envoie une carte émouvante dans sa sobriété obligée: « Auxerre, 11 octobre 1944.— Une porte s'ouvre sur l'océan: je m'y précipite. Place Saint-Étienne, on vit: un peu dispersés et dans une ville qui, comme tant d'autres villes françaises, a souffert des bombardements et de la guerre. On travaille, et on a travaillé, puisque depuis le début de la guerre, j'ai écrit près d'une quarantaine de pièces nouvelles et créé de nouveaux « compagnons » auxerrois. Voilà pour nous. Mais, vous le savez sans doute, la grande famille des « Compagnons » est en deuil; le 13 juin notre cher Ghéon est mort, en quelques jours, emporté brusquement par un cancer au foie qui s'est subitement généralisé. J'ai appris sa mort au hasard d'un voyage à Paris: il avait rendu son âme à Dieu, quelques heures plus tôt et j'ai pu le voir étendu sur son lit, dans le grand habit blanc de saint Dominique. Les événements font que sa mort, comme sa vie, hélas !, est passée presque inaperçue dans son pays. Nous sommes bien décidés à faire tout ce que nous pourrons pour défendre sa mémoire partout où il est passé, laissant le souvenir d'un grand Français et d'un grand chrétien. Une de ses dernières joies aura été d'apprendre le débarquement des alliés sur les côtes normandes: trois jours plus tard, il avait perdu connaissance. Donnez-nous de vos nouvelles: nous les attendons avec impatience. Il nous tarde de vous envoyer un « journal » alors que nous n'avons encore droit qu'à cette carte. J'ai voulu pourtant vous dire aussitôt que le souvenir des amis lointains ne nous a pas quitté. Je vous envoie aussi les bonnes amitiés de Fernand Py. Et je vous prie de me croire fidèlement vôtre: Henri Brochet. »

notre oeuvre appréciée . . .

« Il vaut donc la peine que nous tous, les jeunes, nous répondions par un encouragement tangible à cet effort tenté chez nous pour bouter dehors le théâtre bourgeois, piétinant, cabotin, mercantile, libertin et moribond. »

Journal JEUNESSE.



« Je saisis l'occasion de vous féliciter. Pas seulement pour ces Cahiers magnifiques présentés avec cet art sobre des choses qui vont durer mais pour ce constant travail de *ventilation* mené depuis presque dix ans.

« Depuis le début, j'ai eu la chance de vous suivre un peu partout, à Saint-Laurent, à l'ERMITAGE, à Québec; comme vous le voyez, je vous suis « attaché » depuis longtemps déjà et j'ai un grand désir de voir réussir cette oeuvre artistique et spiritualiste. »

N. G., s.j.

Collège des Jésuites, Québec.



« Tous ensemble il faut crier aux Compagnons que nous sommes derrière eux, que nous les appuyons, que la jeunesse a soif de leur oeuvre. »

Journal JEUNESSE.



« J'estime que votre oeuvre est le complément nécessaire de ce qui s'accomplit déjà chez-nous, depuis quelques années, dans le domaine de la musique, des bibliothèques, et au jardin Botanique. »

Me HONORÉ PARENT,
Directeur des Services
Hôtel de ville de Montréal.



« Le but de votre mouvement, à savoir la restauration du théâtre en général, que vous entrevoyez comme un apostolat et comme un service social, est fort louable et peut, en effet, avoir une heureuse réaction dans les moeurs publiques. »

J.-M.-Rodrigue Cardinal VILLENEUVE, o. m. i.,
Archevêque de Québec.



« Le premier numéro des « Cahiers des Compagnons » est enfin sorti. Nous en attendions beaucoup; il ne nous a pas déçus. »

Journal JEUNESSE.

« C'est une innovation au Canada et, je crois, dans tout le continent américain. »

LE QUARTIER LATIN.

★ ★ ★

« Et Dieu sait qu'en matière de théâtre nous en avons besoin. Le moindre dialogue dit avec naturel — c'est-à-dire en fumant négligemment une cigarette — est affublé du nom de pièce théâtrale. On n'a pas la moindre idée de ce que peuvent être le rythme, le jeu, l'intensité dramatique, en un mot, l'essence du théâtre, ce que l'attitude est à la danse et la couleur à la peinture. »

LE QUARTIER LATIN.

★ ★ ★

« Illustrés de portraits, dessins, masques et décors, « Les Cahiers des Compagnons » intéresseront vivement tous les amateurs du théâtre et ils contribueront énormément à cette œuvre d'éducation théâtrale dont nous avons tant besoin. »

LE DROIT.

★ ★ ★

« Une initiative extrêmement heureuse, qui mérite d'être soulignée et encouragée, c'est bien la publication d'un superbe Bulletin d'Art Dramatique par les Compagnons de saint Laurent. »

LE SOLEIL.

★ ★ ★

« La publication des Cahiers marque un progrès énorme sur celle de revues ou de petites feuilles tentées ici dans le passé. »

LA PRESSE.

★ ★ ★

« Nous savons un grand nombre de jeunes qui travaillent à tâtons, un peu partout, à des réalisations d'art dramatique qu'ils voudraient propres, authentiques, « dans la ligne » de l'effort le plus sincère qui se fasse au pays en cette matière: celui des Compagnons. Voilà donc le moyen d'entrer en relation avec ce groupe de comédiens. »

JEC.

★ ★ ★

NOS SPECTACLES: LES FOURBERIES DE SCAPIN

« Au risque de passer pour naïf, j'avoue que l'interprétation extraordinaire, par ses agiles comédiens, de la farce célèbre du grand comique m'a emballé. »

LE QUARTIER LATIN.

★ ★ ★

« Je suis toutefois plus à l'aise pour écrire ainsi si je pense aux remarques de trois spectateurs avertis qui ont préféré le jeu de la troupe montréalaise à celui des acteurs de l'Odéon et de la Comédie française.

Soulignons, d'un large trait, la sensibilité et la justesse qui se dégagent des décors réalisés par un jeune artiste de chez nous, André Jasmin. Couleurs chaudes et vives, contrastes frappants, teintes multiples, toujours en rapport avec le ton et l'atmosphère de la pièce. Le tout sous le signe de la convention et de la poésie. »

LE QUARTIER LATIN.

★ ★ ★

« Le jeu des Compagnons ne peut laisser froid. Quiconque n'est pas initié à la technique du renouveau théâtral, mise en scène, masques, décors, taxera le tout d'excentricité. L'autre y trouvera enfin la vraie facture d'un théâtre répondant à sa mission: simplicité, vérité. »

Journal JEUNESSE.

★ ★ ★

« Les Compagnons participent pleinement au « miracle » du théâtre français contemporain. Leur jeu en fait des rénovateurs du théâtre. Ils font l'impression d'avoir retrouvé la beauté. »

LE PROGRES DU SAGUENAY.

★ ★ ★

NOS SPECTACLES: ORPHEE et OEDIPE-ROI

« Les Compagnons de saint Laurent nous ont donné un spectacle unique et il faut les en remercier. Par cette expérience, les Compagnons auront vu qu'il y a encore du chemin à faire avant de faire accepter à Montréal le théâtre qui n'est pas du chiqué. Ils savent cependant qu'ils peuvent compter sur un petit groupe qui les admire pour leur courage et leur probité artistique. »

PIERRE GELINAS.

★ ★ ★

« Les Compagnons sont exclusivement la première troupe permanente à Montréal qui nous ait donné du vrai théâtre contemporain et des classiques joués dans une formule nouvelle pour nous. C'est une simple constatation de faits. »

ELOI DE GRANDMONT.

★ ★ ★

à l'Ermitage, les "compagnons" m'ont fait retrouver le coeur et l'âme de Paris . . .

Un soir, en parcourant un journal, mes yeux se fixèrent sur un titre: « Les Fourberies de Scapin » de Molière jouées par les « Compagnons ». J'ignorais alors tout des Compagnons. Je venais d'aborder. Le nom de Molière était très attractif et je me rendis à « l'Ermitage ». Dès mon entrée dans la salle, je fus frappé par l'expression des visages. Certes, ils étaient très différents de ceux que j'avais entrevus dans les cinémas anglais ! C'étaient des visages ouverts, attentifs et graves. Ce public semblait attendre quelque chose de très important. Le rideau se leva et j'éprouvai ma première stupéfaction. Qui, à Montréal, avait construit ce décor ? Le jeu commença. Un jeu aérien, dansant, bondissant. Tabarin semblait s'être joint à Molière pour en régler l'orchestration. Ma stupéfaction n'avait plus de bornes ! Mais bon sang ! qui a monté ce spectacle ? Copeau ou Jovet se cachent-ils à Montréal ?

Le jeune artiste qui incarnait Scapin avait recouvert son visage d'un masque et cela accentuait admirablement la fantaisie poétique qui circule dans l'œuvre de Molière, comme un sang généreux. Ce masque donnait à Scapin un type légendaire, féérique, et le thème de Molière en était élargi. Les audaces d'attitudes devenaient parfaitement harmonieuses, équilibrées. J'admirai le synchronisme rigoureux de la parole, du geste et de l'attitude. Un chef d'orchestre invisible semblait conduire ce jeu. La divine jeunesse de Molière, cette jeunesse salubre comme un vent du large, emportait ce spectacle. « Cette course, cette poursuite », a écrit Jacques Copeau. J'assistai à une véritable réalisation d'art. Si belle et si vivante ! La parfaite tenue plastique était l'un des solides éléments de cette réussite. Beauté des lignes architecturales, des couleurs et des blocs. Et quel emploi le metteur en scène avait su tirer de l'espace ! La mise en scène ne doit-elle pas être considérée comme « un langage dans l'espace ». Je veux connaître le metteur en scène, ce sorcier: cela devint mon idée fixe.

A l'entr'acte, je pus enfin éclairer ma lanterne. J'appris que cette équipe des Compagnons était formée de jeunes universitaires. Le père Émile Legault était leur initiateur et leur metteur en scène.

Prodigieux ! voilà ce que je murmurai à la fin du spectacle. En quittant l'Ermitage, ce soir-là, j'eus l'impression exaltante que soudain Montréal s'était rapproché de l'âme et du cœur de Paris.

Rentré chez moi, j'ai longtemps rêvé de ce spectacle. « Dieu aime la France », pensais-je. « Dieu ne veut pas que s'éteigne le flambeau français du Québec ». Et c'est un prêtre qui a pris en mains ce flambeau. N'y a-t-il pas là le signe d'une prédestination ? Est-ce un génie naturel ou « autre chose » qui l'a incliné à cette tâche ?

Comment les Compagnons ont-ils pu — de si loin — se saisir d'un foyer de lumière créé à Paris, la ville des villes ? Désormais, cette lumière, ils peuvent la répandre sur tout le Québec, et plus loin encore, à travers tout le continent américain. A Montréal d'abord. La formation religieuse des Montréalais est profonde et ancienne. Cette disposition spirituelle devrait rendre le public de

Montréal extrêmement réceptif et enthousiaste devant l'apparition d'un théâtre poétique. Ne devrait-il pas voir là un don du Ciel ? Les Compagnons ne devraient-ils pas lui apparaître comme de bons anges venus pour l'élever, tout en le distrayant ? En vérité, il serait plausible que ce genre de public réagisse avec dégoût devant un théâtre basement naturaliste qui prétend offrir des tranches de vie. Et quelles tranches ! Pourquoi le théâtre au Canada ne retrouverait-il pas une acception religieuse et mystique dont le théâtre bourgeois avait complètement perdu le sens ?

Comment peut-on se complaire à des spectacles vulgaires et dégradants alors que, dès le premier souffle de vie, on entendit le chant des orgues, en respirant l'encens qui s'élève du temple de Dieu ? Ce théâtre bourgeois devrait puer aux narines des gens de goût. Seraient bien coupables — surtout vis à vis d'eux-mêmes — ceux-là qui se montreraient imperméables aux bienfaits d'un théâtre poétique. En l'occurrence, les journalistes sont chargés d'une lourde responsabilité, eux dont le devoir est de diffuser les rayons d'un foyer illuminant le peuple.

Avec leurs spectacles, générateurs de beauté et de puissance spirituelle, la mission des Compagnons n'est-elle pas de régénérer, d'exalter et de grandir la jeunesse de Montréal ? Jacques Copeau (les Compagnons le reconnaissent comme leur premier maître) n'a-t-il pas dit « que l'art du théâtre peut avoir une influence considérable sur la vie d'une nation » ?

A Paris, bien des années avant cette guerre, le théâtre des boulevards, le théâtre bourgeois, le théâtre pourri était complètement crevé et tombé à la poubelle. Paris connut le triomphe des ascètes du théâtre poétique, le Théâtre des Quatre: Juvet, Dullin, Pitoëff, Baty. La foule des Parisiens se pressait à leurs spectacles. Leurs salles étaient combles et, souvent, on jouait à bureaux fermés. Les directeurs ascètes étaient les hommes du jour, les hommes en vogue. Et ceci est à l'honneur des Parisiens. Copeau, Juvet, Baty furent appelés au chevet de la Comédie française agonisante: elle aussi allait crever de ses comédiens engoncés dans leur vanité pompeuse et vide — ces comédiens gâcheurs de chefs-d'œuvre — sous une carapace de facilité, de médiocrité et de poussière. Après un dur balayage, elle fut sauvée, remise debout par les ascètes du théâtre poétique.

Tous ces événements formèrent le miracle du théâtre français contemporain. Et maintenant qu'émergeant de son calvaire, la France renaît grande et pure, il est bien certain que son peuple exigera un théâtre à sa taille. De beaux, de magnifiques, d'exaltants spectacles ! Le Canada français ne voudra pas rester en arrière: ce miracle, surgi à Paris, les Compagnons le projettent à Montréal.

Leurs réalisations théâtrales contiennent déjà et synthétisent la plastique, les couleurs, les lumières, le rythme et le style de Copeau, de Juvet et de Baty. De plus, ils semblent avoir créé une « poésie dans l'espace ». Leur théâtre donne l'impression d'être déjà affranchi « de la dictature exclusive de la parole ».

Sur le plan théâtral, voici Montréal aligné avec Paris. Nulle exagération. C'est un fait qui est reconnu honnêtement — et salué avec joie — par les spectateurs qui, avant la guerre, ont pu suivre à Paris les représentations du « Théâtre des Quatre ».

Pour réussir son œuvre, le Père Legault a eu la collaboration spontanée, émouvante, fervente de la plus belle jeunesse. Et je pense à ceci: Alors que Paris et la France étaient coupées du monde et ensevelies sous les ténèbres nazies, à

Montréal, les Compagnons ont dressé et maintenu le flambeau de l'esprit français. Par eux, la flamme française est montée très haut dans le ciel du Québec. N'est-ce pas un nouveau miracle qu'une œuvre semblable se soit accomplie parmi les affres de cette guerre ? Comment un Français n'en serait-il pas profondément ému !

Que les Compagnons viennent, la guerre finie, jouer à Paris « Les Fourberies de Scapin », au *Théâtre des Arts*, par exemple ! L'accueil triomphal qu'ils recevront des Parisiens fera alors comprendre clairement à la majorité du public montréalais la valeur du don offert par les « Compagnons ».

PIERRE DALTOUR,
Lauréat du Conservatoire
et Pensionnaire du Théâtre National de l'Odéon.

(*Le Devoir*, déc. 1944.)



conte de fées . . .

Xavier de Courville, dans sa revue-programme *Arlequin*, publiait un jour ce Conte de Fées où il entendait décrire une bien belle Compagnie dramatique :

« Il était une fois un théâtre où l'on travaillait pour l'amour de l'art. La volonté de servir une œuvre belle n'avait pas seulement chassé les appétits mercenaires, mais les conflits de l'ambition, les querelles de la vanité. Isabelle applaudie ne s'adjudgeait pas une couronne. Pantalon composait un programme sans penser à son succès personnel. . . Il était une fois . . . une troupe de comédiens qui ne traduisaient pas l'affirmation d'un commandement unique comme une ambition personnelle. S'ils regrettaient la mauvaise marche des affaires, ils n'oubliaient pas qu'un effort surhumain avait empêché qu'elles n'lassent plus mal. . . Ils ne disaient pas : pourquoi ce rideau ne s'ouvre-t-il pas ? Mais : voici de bons anneaux que je me charge de coudre afin qu'il s'ouvre mieux. . . Il était une fois une maison où l'amitié était si grande, si fort le culte de la beauté, que les orages passaient sans que l'on y prit garde et que le Directeur ne connaissait pas le découragement. . . »

Ce conte est-il seulement un conte ? Il nous semble que nous en avons réalisé plus qu'une approximation, chez nous les Compagnons. Ce n'est pas, sans doute, le paradis sur terre, mais il y a sur notre équipe le climat léger de la confiance et de l'amitié.

théâtre inédit

Un fait sans précédent dans la vie des religieuses. Vingt-six moniales, appartenant à vingt-deux communautés différentes ont pensé qu'elles tireraient un meilleur profit de leurs études dramatiques à l'Immaculate Heart College en se soumettant elles-mêmes à l'expérience théâtrale. Avec l'agrément de la Mère Eucharistia, Présidente du Collège, elle ont mis à la scène « Le Chant du Berceau ».

Les religieuses mirent au point personnellement l'éclairage de scène, dessinèrent les décors, étudièrent le maquillage.

Sœur Marie de Lourdes dirigeait les répétitions cependant que la haute responsabilité du spectacle incombait à Monsieur Joseph F. Rice.

Les religieuses ont donné deux représentations devant des auditoires mêlés de catholiques, de protestants, sans préjudice de quelques reprises devant le clergé, les institutrices et les élèves.

L'initiative est venue d'Hollywood. . . Mettons qu'elle nous étonne un tantinet. Il faut retenir, en tous cas, le souci de ces religieuses de n'aborder point la direction artistique de leurs maisons respectives sans une certaine expérience de la chose dramatique.

Quand aurons-nous, au Canada, des sessions dramatiques pour les éducateurs et les éducatrices ? Nous savons qu'ils sont les premiers à déplorer de devoir s'improviser, souvent, dans un domaine qui moins que bien d'autres ne supporte l'improvisation.

E. L.

notes sur Noël et le nô japonais . . .

NOTE AU LECTEUR — Voici une élucubration où je prétends parler du nô japonais; mon titre est prétentieux puisque je ne traite guère du nô. En effet, je devrais développer la question du cœur, de la musique, souligner le sentiment de révérence et de cérémonie qui imprègne le « mystère » japonais, parler de décor, de rythme général. Ces pages de Journal n'ont guère que le mérite de montrer qu'on puisse réfléchir sur son art et l'intégrer dans sa vie quotidienne, dans une perspective d'éternité . . .

Hier, soir de Noël, représentation du « Chevalier Misère ». Un pareil jour, avoir joué un nô japonais, du théâtre païen, et pourtant, ne pas m'être senti distrait de cette réalité: Jésus parmi nous.

C'est un mystère et d'une salubre métaphysique: là où je rencontre la vie et l'être, pas moyen que je ne l'y trouve. C'est le mystère de la présence; là, dans le nô, comme à l'autel ce minuit, là, comme en moi par le Sacrement ou la grâce: *quelqu'un*. Puissance d'attraction de l'être vivant: on se porte vers « quelqu'un », on se donne à lui, on l'aime; c'est le contraire du « quelque chose », qu'on attire à soi, qu'on se donne, en qui l'on s'aime; en vérité, on reste seul, on n'a pas trouvé « l'ami » . . . C'est pourquoi je n'accepte pas que Claudel dise: « Le drame, c'est *quelque chose* qui arrive ». Cela signifie-t-il la pièce à thèse, ou « fait divers », la tragédie pseudo-classique de Voltaire à Ducis, certain cinéma, le mélodrame? Alors, très bien. Qu'on puisse y comprendre Sophocle, Shakespeare ou Racine, c'est contre quoi je m'élève. Mais Claudel continuait: « . . . le nô, c'est *quelqu'un* qui arrive ». « Quelqu'un »: c'est la présence à mes côtés d'une âme, c'est le personnage; « qui arrive », c'est son mouvement, la ligne, la musique qu'il inscrira sur la scène, et dont nos cœurs saisiront la mélodie. Mais Antigone, mais Hamlet, mais Phèdre sont ainsi de l'être qui chante et « quelqu'un qui arrive »; cela au même point que le nô . . . Hé ! je ne sais pas trop, et voilà peut-être que je me rallierai à Claudel et à l'anti-thèse ci-devant réprouvée. S'agit-il de cerner dans le nô ce qu'en langue d'école on appellerait sa différence spécifique, je dois aussitôt revenir au procédé d'antithèse (où je constate qu'à trop vouloir isoler une œuvre particulière pour davantage en dégager l'essence, on se rend au même moment coupable d'injustice à l'égard de toutes les autres. J'accepte pour l'instant de passer pour injuste . . .). En effet, même la première scène d'« Andromaque: « Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle » . . . nous imposât-elle une présence, je ne dis pas seulement d'Oreste et de Pylade, mais de tous les héros, déjà précipités qu'ils sont dans la « catastrophe », même cette scène que je choisis entre tant d'autres de valeur « présente » égale, j'y sens encore trop de l'événement, du récit, du « quelque chose ». Certainement le nô nous livre-t-il davantage une présence « pure ». L'acteur entre; il est là; aurions-nous besoin de plus? Non, puisque, selon une remarque de Ruskin à propos du personnage, « nous ne nous intéressons pas à ce qu'il fait, mais à ce qu'il est ». Il « arrive » en dehors du temps et du lieu, soutenu par quelques notes d'une musique volatile; le voici qui s'ouvre comme une fleur et se dépouille de ce secret qu'il a. Personnel . . .

J'écoute; Tokiyori dit:

« Où vais-je ? ici ou là, qu'importe ! Je trouverai toujours quelqu'un. — Moi, Tokiyori, Seigneur souverain, j'ai décidé de quitter mon palais de Kamakura et, sous ce vêtement de religieux, d'aller de ville en ville demander l'hospitalité, afin de me rendre compte par moi-même des sentiments et des besoins de mes sujets. Sans méfiance à l'égard d'un saint homme, ils m'ouvriront leur cœur. — Comme la neige tombe ! Un épais tapis blanc couvre les campagnes. Pays de Shinano ! Pic d'Asama ! une buée rougeâtre nous enveloppe et s'envole dans le ciel gris. Un vent froid souffle des monts de Haute-Fontaine. Là-bas, j'aperçois le Hameau-des-Amis . . . un religieux n'a pas d'amis et doit vivre retiré du monde ! J'ai franchi la Colline-de-la-Séparation, et voici que davantage encore, je me sens séparé des hommes ! . . . Il neige plus fort ! . . . le ciel est blanc, la terre est blanche ! Je suis perdu dans cet infini blanc ! . . . »

Qu'est-ce ? Un délicat tracé de paysage ? une poésie de mots délicieux ? Il faut avoir, une fois, rencontré ce visiteur pour comprendre quelle profonde et humaine poésie nous vaut sa seule présence et qu'il est bien, comme le disent plus loin ceux qui le recevront chez eux, « une lumière dans notre nuit » . . . Il avance de profil; son pas est lent, il semble ne pas vouloir quitter le sol. Tout se passe comme si, pour son progrès, fallait l'éternité. Pas un mouvement brusque; rien qui puisse détruire cette ligne et son impérieux tracé. Mais qui anime ce qui pourrait n'être qu'une belle statue, le souffle de l'esprit: jusque dans le lever et le poser des doigts de pieds la conscience exerce son contrôle. Claudel parle ici d'un certain somnambulisme, cette progression sans défaillance et hors du temps serait due à l'état de rêve, au « pacte hypnotique », ce qui pourrait laisser croire à une lourdeur d'atmosphère insupportable, alors qu'en réalité, l'air, s'il était irrespirable, le serait par trop de pureté. Comment ne pas voir plutôt dans cette performance où, à force d'intensité, le mouvement paraît immobile, l'extension à tout l'être d'une conscience impitoyable et sa pénétration jusqu'aux sources vitales et son emprise sur tout ce mécanisme de crics et de poulies: os et muscles ? D'où le rejet de l'accidentel, du réflexe nerveux inexpressif, d'où la nudité, la vérité du geste où la chair semble exténuée et transparente, mais, fusant jusqu'au bout des doigts, *l'esprit*. C'est vraiment l'acteur en possession lucide de tout soi. Aussi, qu'il pivote avec une infinie précaution, qu'il tourne vers nous son visage, qu'il fasse un pas en avant et dise: « C'est moi », ne sentirons-nous pas, si parfaitement il se possède, son don ne pouvant être qu'entier, son offrande qu'aller à l'amour, sa présence que nous combler comme d'un dieu avec nous.

Il est venu . . . Puisque pas un instant on a senti qu'il était de trop, c'est donc que, nécessaire, on l'attendait. Sur la scène, dans la salle, un vide appelait. L'homme partout, au théâtre particulièrement, requiert que le visite l'Inconnu, le Divin-Assis dans les ténèbres; il attend. Sa misère lui est peut-être une raison d'espérer . . . ! Il pourrait dire comme Tsuneyo, le Chevalier: « Ah ! comme la neige tombe ! la neige ! . . . la neige blanche ! . . . Il y a de cela bien longtemps, quand j'étais un homme parmi les hommes, j'aimais à contempler la neige qui tombe ! . . . La neige d'aujourd'hui est comme celle d'autrefois. C'est la même. Moi seul ai changé: mes cheveux sont blancs ! Qu'il fait froid ! Je grelotte sous mes vêtements de misère . . . Ma vie est comme un arbre mort recouvert à jamais de terre, et de son tronc vers la lumière ne pousse ni branche ni fleur ! »

Cette plainte nous touche-t-elle tellement par sa vérité, c'est que déjà latente au fond de ténèbres en chacun des cœurs présents, c'est qu'exaspérant — depuis combien de temps ! — chacune de nos âmes attentives et blessées. Ah ! vienne, vienne . . . — Quoi ? — Une Réponse. — Mais sera-ce un principe, une thèse, un symbole, un plaisir de l'oreille ou des yeux ? Peut-être, et ceux-là s'en contenteront qui s'ignorent et la grande faim et soif qui les creuse au-dedans, ceux-là s'arrêteront au « quelque chose » . . . Pour moi, je ne crois qu'en une réponse âme et chair. Celle de la Crèche . . . Celle du nô, hier soir. « Instant divin, disait Tokiyori à ses hôtes, où, dans cette vie, nous fûmes réunis sous le toit d'une nuit ». Ce que réaffirmait plus loin le chœur: « Cette nuit, à minuit, devant le même feu et sous le même toit, et sous la même neige, deux cœurs se sont aimés ! » Ainsi, pour aimer, j'exige que, sur la scène, mots, gestes et couleurs soient faits homme. « Et Verbum caro factum est ». Ou le verbe du poète, assumé par l'acteur, se réalise dans une personne, c'est-à-dire un être, une pensée, un amour dans la trinité d'une substance, ou il y a naissance du personnage, ou pas de drame du tout. C'est que le théâtre exige l'incarnation, la prise de chair qui, selon Patrice de la Tour du Pin « est à la base de toute création, de toute connaissance et de tout amour », comme élément de « communion ». C'est que Noël doit se perpétuer et l'homme retrouver « en le gravissant, le chemin descendant de l'Être vers lui », cela qui est le jeu de la poésie et l'œuvre de la Charité.

ROGER LAMOUREUX.

en hommage à notre ami: henri ghéon

**le prochain cahier des compagnons,
consacré entièrement à henri ghéon,
paraîtra le 17 février '45.**

▼▼▼▼▼

**photos et articles inédits.
retenez votre numéro à l'avance
pour éviter les désappointements.**

entraînement gymnique.

La nécessité d'une éducation corporelle, pour un apprenti comédien, étant reconnue au même degré que l'éducation vocale, l'obligation d'acquérir une souplesse de chaque partie du corps, une obéissance de chaque membre, un équilibre général, une maîtrise, permettant d'exprimer les sentiments et les choses d'une façon visible, lisible (l'acteur étant fait pour être vu comme pour être entendu), je voudrais simplement mettre en garde contre les dangers ou les erreurs que cette vérité pourrait impliquer.

Il est commun parmi les acteurs de dire « qu'une trop belle voix peut être nuisible au comédien », celui-ci étant tenté d'en abuser, de s'écouter et de n'exprimer qu'avec sa voix ce qu'il devrait exprimer avec tout lui-même.

Ceci est exagéré, mais il y a là dedans quelque chose de vrai. De même, un physique beau et bien cultivé, peut porter l'acteur à rechercher des attitudes plastiques, nobles et belles, et cela au dépens du sentiment intérieur qui doit toujours animer ce que l'on fait. *Il ne faut pas chercher à être beau . . . il faut toujours chercher à être vrai et humain.* La souplesse physique est indispensable pour pouvoir « changer de corps » et suggérer tel personnage, telle passion, tel état ou tel phénomène. Mais il faut toujours que le corps soit au service de l'émotion humaine et non au service d'une « esthétique ».

Je trouve quelquefois que rien n'est plus près de ce que nous cherchons que certaines sculptures de cathédrales (Chartres). Comme on voit que le grand style qui s'en dégage est avant tout commandé par l'émotion et la vie ! Je crois que l'expression individuelle ou chorale, et la poésie qui peuvent s'en dégager sont infinies . . .

Mais, pour ce que nous cherchons, pour le drame, il faut que ce ne soit ni de la gymnastique, ni de la rythmique, ni de la danse, ni de la pantomime (qui est un langage spécial), rien pris de l'extérieur. Un sentiment intérieur profond doit animer ces recherches, le même sans doute, qui anima les premiers acteurs grecs, japonais ou autres, à la naissance des différents drames.

JEAN DASTE.



exercices d'entraînement gymnique

Les Choreutes, garçons ou filles, debout en ligne. Au commandement donné par la batterie ⁽¹⁾, mettre le masque, correctement. Puis, toujours au commandement de la batterie, exprimer corporellement, par une attitude aussitôt prise, le sentiment dramatique que suscitent en vous les mots qu'à intervalle régulier vous lance le coryphée ou l'instructeur. Exemple: fatigue, faim, coquetterie, enfant, réveil, rideau, musique, pluie, arbre, vieux, etc. . .

Faire cela *gymnastiquement*, c'est-à-dire *musculairement*.

A la fin de l'exercice, on devra sentir une légère lassitude musculaire, du moins ceux qui n'ont pas un entraînement corporel suffisant.

(1) Grosse caisse, ou à son défaut tout instrument capable de faire un bruit net, sans bavures.

Prendre l'attitude *rapidement*, sans tâtonnements, sans mollesse, comme sans raideur. Netteté. Précision. Tempo. Conserver l'équilibre, immobilité parfaite, même et surtout si l'on a un pied en l'air, pendant les quelques secondes que dure chaque suscitation. Cet exercice développe et discipline l'invention dramatique et sa juste expression corporelle. Il a en outre le mérite d'être plaisant.

***les compagnons
à l'ermitage***

LE PAUVRE SOUS L'ESCALIER

de henri ghéon

L'oeuvre créée par jacques copeau
au vieux-colombier

• • •

Les compagnons la reprendront avec ferveur
et par un travail d'équipe plus exact que
jamais, en hommage à celui qui de si pure
façon honora la scène française.

• • •

17-19-20-21-23-24 février (en soirée)
(matinées pour les jeunes : 17 et 24 fév.)



**Figaro et Rosine dans
"Le Barbier de Séville", des Compagnons.
l'Ermitage, printemps 1944**



**Almaviva et Don Bazile dans
"Le Barbier de Séville", des Compagnons.
l'Ermitage, printemps 1944**

les irascibles (suite et fin) ⁽¹⁾

SCENE VIII

EUGENIE, PATOUILLET

(Patouillet entre. Petit jeu d'embarras muet, puis):

EUGÉNIE.— Nous nous sommes un peu échauffés, cher monsieur Patouillet . . .

PATOUILLET.— Oh ! Ce n'est rien . . . Permettez que je m'assèye, je ne me sens pas très bien . . . Des palpitations, le cœur, le foie . . .

EUGÉNIE.— Pardonnez-moi.

PATOUILLET.— J'ai des tremblements, voyez.

EUGÉNIE.— Cela va passer . . . Buvez un coup . . .

PATOUILLET.— Non merci . . .

(Pause).

EUGÉNIE.— La mémoire m'est revenue . . . Les torts sont de notre côté. Le pré est effectivement à vous.

PATOUILLET.— Ce que j'en disais, c'était pour le principe. Tout cela n'a aucune importance, encore qu'il me soit pénible que l'herbe qu'a broutée l'âne de ma chère grand' mère . . .

EUGÉNIE.— C'est entendu.

PATOUILLET.— Je vous montrerai les actes établissant comme quoi le fils de la tante de votre oncle . . .

EUGÉNIE.— D'accord. Parlons d'autre chose.

PATOUILLET.— Oui, parlons d'autre chose.

EUGÉNIE (à part).— Ah ! Comment le ramener ?

PATOUILLET (même jeu).— Comment retrouver le fil ?

(Pause).

EUGÉNIE.— Une belle journée, n'est-ce pas ?

PATOUILLET.— Pas vilaine.

(Pause).

EUGÉNIE.— Ni trop chaude, ni trop fraîche.

PATOUILLET.— Entre les deux.

(Pause).

EUGÉNIE.— Un vrai temps de saison.

PATOUILLET.— Comme vous dites.

(Pause plus longue).

EUGÉNIE.— Monsieur Patouillet.

PATOUILLET.— Mademoiselle Eugénie ?

(Pause).

EUGÉNIE.— Vous n'êtes pas allé à la pêche ces jours-ci ?

PATOUILLET.— Non. Ça m'énerve. Voir l'eau couler, ça me donne des idées tristes.

EUGÉNIE.— Ah ?

PATOUILLET.— Sur la fuite du temps. Il coule aussi.

EUGÉNIE.— Hélas !

PATOUILLET.— Hélas !

(1) La première partie de cette œuvre a été publiée dans les Cahiers Vol. 1 No 1. (page 19 et sq.)

(Pause).

EUGÉNIE.— Et la chasse, monsieur Patouillet, est-ce qu'elle ne va pas ouvrir bientôt ?

PATOUILLET.— Dimanche . . .

(Pause).

PATOUILLET.— A propos . . .

EUGÉNIE.— Ah !

PATOUILLET.— Trompette. Vous savez : Trompette.

EUGÉNIE.— Votre chienne.

PATOUILLET.— Elle est boîteuse.

EUGÉNIE.— C'est contrariant.

PATOUILLET.— C'est une bonne chienne. Je l'ai payée trente-trois francs, plus un paquet de tabac et une bouteille de marc.

EUGÉNIE.— Tant que ça ?

PATOUILLET.— Comment, tant que ça ? Une bête comme Trompette, ça n'a pas de prix !

EUGÉNIE.— Mon père n'a rien payé pour son Finot.

PATOUILLET.— Oh ! Finot . . .

EUGÉNIE.— Quoi, Finot . . .

PATOUILLET.— Il a la queue trop longue, et la tête beaucoup trop petite.

EUGÉNIE.— La tête trop petite ? Pas plus petite que celle de Trompette qui a l'air d'un rat. Une chienne dont on ne connaît même pas les parents.

PATOUILLET.— Prétendez-vous que Finot soit de race ?

EUGÉNIE.— Son père était berger allemand, sa mère épagneule d'Irlande.

PATOUILLET.— Et ça a donné un caniche.

EUGÉNIE.— Et d'abord Trompette n'a pas de nez.

PATOUILLET.— Pas de nez ! Trompette n'a pas de nez ?

EUGÉNIE.— Pas de nez !

(Ils sont face à face, visage contre visage, répétant d'une voix étranglée par la colère : « Pas de nez ! Pas de nez ! » Paraît Grattelard).

★ ★ ★

SCENE IX

LES MEMES, GRATTELARD

GRATTELARD.— Alors, ça y est ? Vous êtes d'accord ? Parfait. Embrassez-vous (poussant les têtes l'une vers l'autre). Embrassez-vous donc !

PATOUILLET.— Un mot, monsieur Grattelard, un seul.

GRATTELARD.— Parlez.

EUGÉNIE.— Finot a-t-il, oui ou non, le museau plus court que celui de Trompette ?

PATOUILLET.— Oui ou non ?

EUGÉNIE.— Oui ou non, Finot a-t-il . . .

GRATTELARD.— Et quand même, il serait plus court !

PATOUILLET.— Il l'est.

GRATTELARD.— Finot n'en resterait pas moins le meilleur chien du pays.

PATOUILLET.— Après Trompette.

GRATTELARD.— Trompette a de grandes qualités.

PATOUILLET.— Ah !

GRATTELARD.— Elle a de la prestance, de la distinction même.

PATOUILLET.— Je ne lui fais pas dire.

GRATTELARD.— Elle est plaisante à voir.

PATOUILLET.— Parbleu !

GRATTELARD.— Seulement, pour la chasse, il faut être juste, ce n'est pas son affaire.

PATOUILLET.— Pas son affaire !!!

EUGÉNIE.— Les poules, les dindons, les canards, voilà le gibier qui l'occupe.

PATOUILLET.— Elle a du sang. Elle est jeune. Tout l'attire. Ce n'est pas une bête hors d'âge, comme votre Finot, qui est à moitié paralytique et aux trois-quarts aveugle.

EUGÉNIE.— Laisseras-tu parler de la sorte d'un chien que tout le village nous envie ? Y compris vous, Monsieur Patouillet.

GRATTELARD.— Elle a raison. Et là-dessus, si je ne me retenais pas, je pourrais dire certaines petites choses . . .

PATOUILLET.— Moi aussi, il y a certaines manigances que je pourrais divulguer, si je ne me retenais pas . . .

EUGÉNIE.— Allez-y. Débitez vos histoires.

PATOUILLET.— Je me retiendrai pour plusieurs raisons, dont la première est que je ne veux pas, dans l'état de faiblesse où je suis, user ma santé à discuter l'évidence, et risquer pour cela une syncope.

EUGÉNIE.— Ah ! Oui : votre nature délicate et sensible. Non, mais, regardez-moi le beau chasseur que voilà !

GRATTELARD.— C'est là, en effet ce qu'il faut dire, et qui clôt la discussion : Patouillet n'a rien d'un chasseur.

EUGÉNIE.— Chasser à l'écumoire, peut-être, avec un marteau et des clous.

PATOUILLET.— Tout le monde ne peut pas, comme monsieur votre père, chasser le lièvre à la tabatière.

EUGÉNIE.— Quand la bécasse a passé son bec dans le trou, il n'y en a pas deux comme vous pour enfoncer le clou.

PATOUILLET.— Sitôt qu'en éternuant, le lièvre s'est cogné la tête contre la borne, pour le mettre en sac, vous êtes là.

GRATTELARD.— Vous préférez chasser à la pièce de cent sous, à l'étalage du marchand.

PATOUILLET.— C'est plus économique évidemment d'attendre pour tirer que le voisin ait démonté le gibier, et d'aller le ramasser en affirmant que c'est soi qui l'a tué.

GRATTELARD.— Silence ! ou je vous tords le cou comme un poulet.

EUGÉNIE.— Quant à votre chienne . . .

PATOUILLET.— Arrêtez !

EUGÉNIE.— Votre sale chienne . . .

PATOUILLET.— Mais arrêtez donc !

GRATTELARD.— Qui n'a jamais tenu l'arrêt que devant les escargots, les boîtes de sardines, et les étrons . . .

PATOUILLET.— Ouvrez les fenêtres ! Au secours ! Un médecin !

(Il s'écroule).

EUGÉNIE.— La syncope ! Patouillet ! Monsieur Patouillet ! Ah ! Mon Dieu, qu'as-tu fait ! Tu l'as tué . . . Je suis veuve.

(Elle s'écroule).

GRATTELARD.— Au secours ! De l'eau, des sangsues, du vinaigre.

(Il va chercher un broc en coulisse et asperge Patouillet).

Patouillet ! Patouillet !

(Il lui jette l'eau du broc à la figure).



Masque d'Eugénie

PATOUILLET.— Ah ! Ah ! Ah !

GRATTELARD.— Il a parlé. Il parle . . .

PATOUILLET.— Où suis-je ?

GRATTELARD.— Au comble de vos vœux.

PATOUILLET.— Elle consent ?

EUGÉNIE.— Il consent ?

GRATTELARD.— Il consent.

EUGÉNIE et PATOUILLET.— Ah !

GRATTELARD.— Ca y est. C'est fait. N'en parlons plus. Je vous bénis . . . Ouf !
(Il s'assied et s'éponge le front).

PATOUILLET.— Je suis heureux, chère Eugénie . . .

EUGÉNIE.— Cher Patouillet . . .

EUGÉNIE et PATOUILLET.— Ah !

(Un petit temps).

PATOUILLET.— Et maintenant, rendez justice à Trompette. Convenez qu'elle est
la plus admirable des chiennes . . .

EUGÉNIE.— Admirable ? Admirable ? Tout ce que je peux vous concéder . . .

PATOUILLET.— Il ne s'agit pas de concessions.

EUGÉNIE.— Permettez . . .

PATOUILLET.— Permettez vous-même. (Ils vont recommencer, mais . . .)

GRATTELARD.— Suffit ! Gardez désormais vos querelles pour l'intimité du ménage.
Et hop ! allons de ce pas quérir le maire et le curé.

(Il les entraîne et sort en chantant un air de chasse).

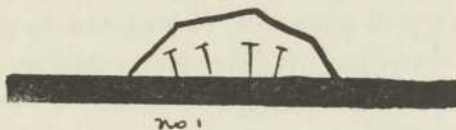
FIN

l'art du masque.

Voici, en cinq opérations bien distinctes, la fabrication d'un masque:

1° Modelage

Prenez une planche carrée sur laquelle vous adapterez des clous destinés à maintenir la glaise ou la plasticine. Cette dernière a l'avantage d'être toujours prête à être travaillée mais elle coûte plus cher que la glaise. (fig. 1)

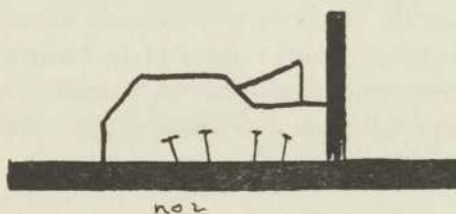


Plasticine ou glaise, modeléz-la selon un modèle que vous imaginez. Le masque doit être conforme au caractère du personnage: dans les *Fourberies*, Scapin portait un masque qui suggérait dès le premier coup d'œil la fourberie, la supercherie, l'artifice. Le masque de Géronte au contraire lui donnait une allure de grand vieillard un peu bête: chose curieuse, le masque riait ou devenait subitement allongé par le désespoir, par le simple jeu du bas de la figure et des attitudes de tête de l'acteur.

Faites simple: stylisez. Evitez de prodiguer les verrues ou les rides (à moins de cas spécial). Ce sont des détails qui noient le caractère essentiel du masque.

Arrêtez votre modelage au niveau de la bouche: celle-ci doit toujours rester libre dans les jeux comportant des paroles.

Il faut que le masque épouse exactement la ligne des tempes, des méplats, des joues; pour cela, servez-vous d'un compas arrondi, en bois, et prenez les mesures de votre sujet.



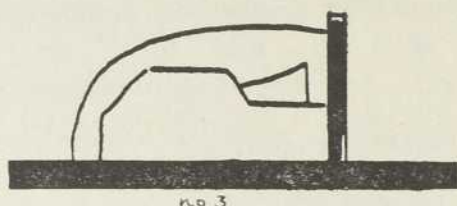
2° Parafinage

Votre masque modelé, appliquez perpendiculairement à la planche portant votre modelage, une autre planche (fig. 2). Ceci fait, enduisez de paraffine fondue votre modelage. Utilisez pour cela un pinceau très fin, en ayant soin de recouvrir parfaitement votre terre.

3° Moulage

Dans une bassine d'eau, versez du plâtre à mouler. Versez-le en pluie, et arrêtez-vous quand vous le verrez surnager. Mélangez-le bien à l'eau de façon

à obtenir un liquide laiteux. Laissez-le prendre cinq à dix minutes (dans l'eau chaude, la prise est plus rapide) et coulez-le sur votre modelage (fig. 3).

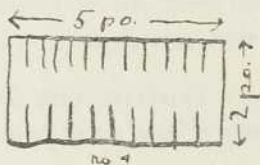


Au bout d'une demi-heure, votre plâtre doit être sec. Avec un couteau, séparez le plâtre adhérant à la planche, et enlevez la planchette.

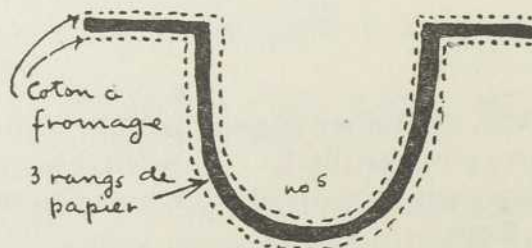
Vous avez donc en main votre modelage et votre moulage. Avec une spatule, enlevez la terre qui se trouve à l'intérieur de votre moule: lavez ce dernier bien proprement et passez au:

4° Papiétage

Enduisez bien votre moule avec de la paraffine fondue. Prenez du coton à fromage. Faites bien adhérer ce coton sur toutes les parties de votre moule avec un pinceau et de la colle de farine. C'est cette première couche de coton à fromage qui est difficile à poser. Ne la noyez pas de colle, mais recommencez jusqu'à ce qu'elle adhère parfaitement au moule. Découpez ensuite dans du papier de consistance moyenne (évitiez le papier à journal) des bandes de 5 pouces de long sur 2 pouces de large environ, puis hachurez-les, afin qu'elles puissent épouser parfaitement la forme du moule (fig. 4). Posez une première couche



de ce papier en ayant soin de la faire parfaitement adhérer à votre coton à fromage. Agissez de même pour la deuxième et la troisième couche, en ayant toujours soin d'appuyer fortement avec votre pinceau sur les creux et les reliefs. Terminez par une couche de coton à fromage (fig. 5).

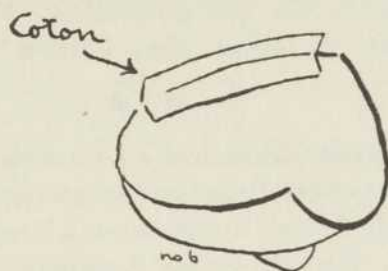


Faites sécher votre masque à la chaleur et sortez-le du moule dès que vous verrez qu'il est sec. Découpez les bords afin d'obtenir un pourtour bien net sur lequel vous collerez, pour le border, des bandes de coton à fromage (fig. 6).

Vous voici donc en présence de votre *masque*. Vous lui avez donné une forme, il ne reste plus qu'à passer au :

5° Coloriage

Procurez-vous de la colle forte que vous ferez fondre au bain-marie. Ajoutez-y de la couleur en poudre (la teinte importe peu) et enduisez votre masque



de cette matière. Cet enduit une fois bien sec, passez-le au papier de verre (papier sablé très fin) de façon à obtenir une matière lisse et sans grain que vous pourrez facilement colorier avec de la gouache ou de la couleur à la colle.

Faites des teintes franches; évitez des fondus qui conduisent au naturalisme. En un mot stylisez le coloriage comme vous avez stylisé la forme, sans toutefois tomber dans des exagérations faciles, souvent haissables, dites « modernes » ou « d'avant-garde ».

Voici maintenant votre masque achevé. Vous pouvez lui ajouter, s'il en est besoin, de la barbe, des favoris, etc. (marabout, fourrure, laine, filasse, raphia etc. . .).

Il ne reste plus qu'à donner de la vie à ce masque, vie résultant d'un jeu spécial de l'acteur, lequel demande un apprentissage spécial. Dites-vous bien qu'un masque, aussi bien fait soit-il, n'a aucun sens, s'il n'est pas habité par un acteur possédant la technique du jeu de masque.

Il ne suffit pas de se mettre un masque sur la figure pour être « un masque ». La technique du masque s'apprend devant le miroir et sur la scène, sous la conduite du metteur en scène. Il faut avant tout s'oublier, soi, pour revêtir la psychologie du masque.

D'après YVES SIMON.

(Art dramatique)



« Tu as à soigner le théâtre comme ta propre bouche, n'y souffrir aucune poussière, aucune tache, veiller à son éclat.

« Ce n'est pas une question de crédits. Les dents d'or n'y sont pas nécessaires . . .

« C'est une question de santé; d'haleine. A théâtre carié, nation cariée. »

JEAN GIRAUDOUX



« Je dirai même que nous devons être d'autant plus intransigeants que nous sommes des amateurs, que nous n'avons pas l'excuse d'un succès nécessaire à la vie de notre entreprise et que nous tenons plus que personne à la formation de nos acteurs et de nos spectateurs. »

HENRI BROCHET

notes brèves.

Léon Chancerel nous écrit un mot de Colonniers, Haute-Garonne, en date du 27 septembre 1944: « Ma femme et moi sommes en bonne santé. Avons eu la grande joie de lire le petit livre de Cusson (Un réformateur: Léon Chancerel). Ma pensée est avec vous. Les projets caressés en 1938, alors irréalisables, (projet d'une tournée des Comédiens-Routiers au Canada) nous sont plus que jamais chers... Avons hâte d'avoir de vos nouvelles. Fidèlement, Léon Chancerel. P. S. Avez-vous su la mort de notre cher Ghéon? »

★ ★ ★

Il faudra sûrement appeler Chancerel au Canada et le plus tôt sera le mieux. Quand j'ai vu s'ébaucher ce projet d'un Conservatoire d'Art Dramatique chez nous, spontanément le nom de Chancerel m'est venu à l'esprit. C'est lui qu'il faudrait à la tête du Conservatoire. Ou l'un de ses disciples immédiats: Olivier Hussenot, par exemple. Il ne faut surtout pas que l'on nous colle un bonze dans le style du Conservatoire de Paris. Tant mieux cent fois qu'on ait jugé bon de surseoir à la nomination d'un Directeur ès-art dramatique; au moins jusqu'à date il n'y a pas eu de faux-pas et l'avenir reste ouvert. Nous dirons bientôt toute notre pensée sur cette question.

★ ★ ★

E. L.

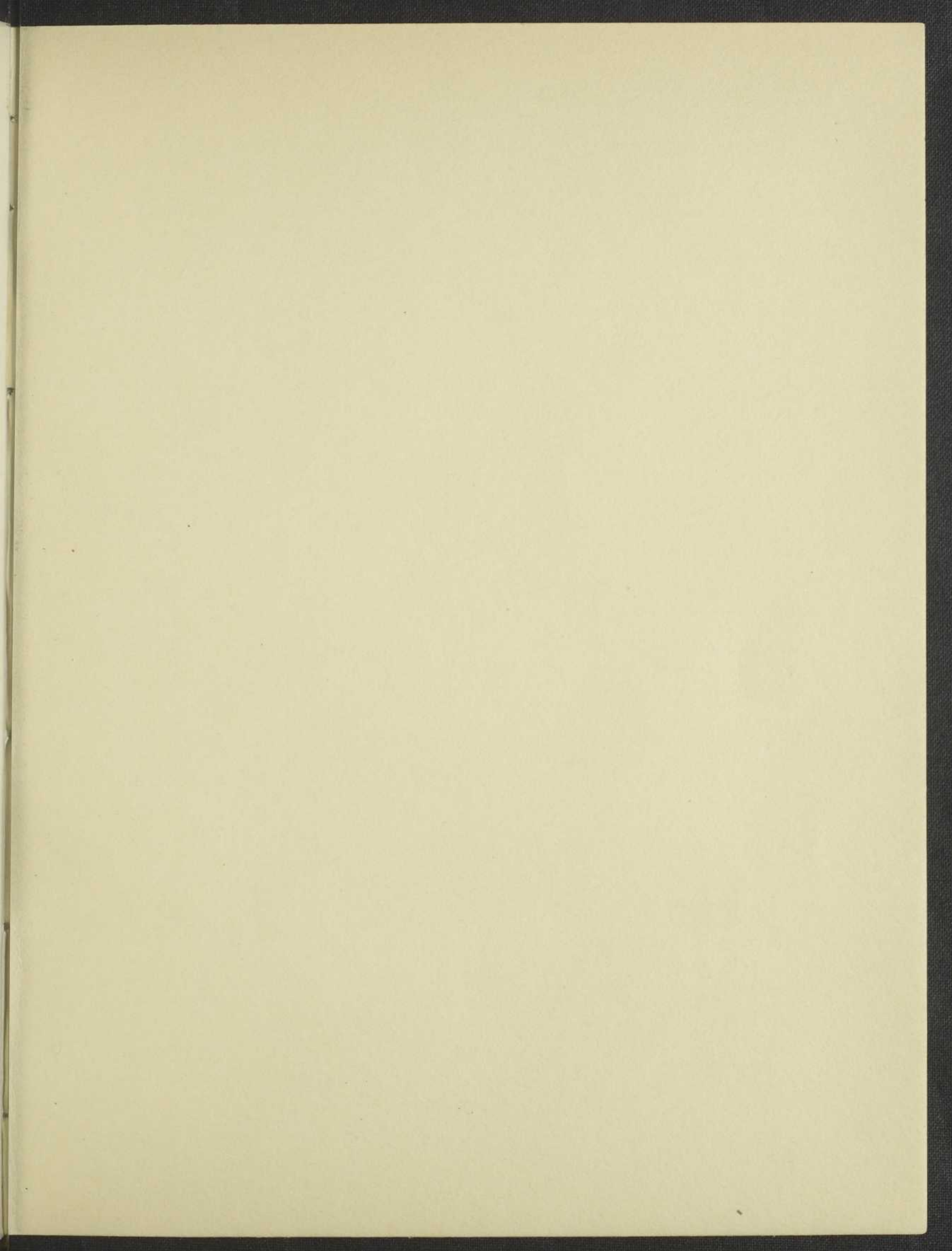
Monsieur Gustave Cohen est rentré à Paris et reprend ses cours en Sorbonne. Il aura retrouvé sans doute quelques-uns de ses Théophilieus que nous saluons en même temps que lui que nous avons tant aimé quand il vint diriger nos représentations de Robin et Marion.

☛ Jean Cusson est également rentré à Paris, rue de Rome. Ses innombrables amis canadiens se réjouiront de le savoir en bonne santé et à nouveau parisien.

SOMMAIRE

	Page
Nous sommes des artisans.— Émile LEGAULT, c.s.c.	33
Retour à Shakespeare.— Marcel RAYMOND.	36
Une jeunesse qui agit.	41
A Dyonisos, dieu du vin.— Un Comédien de la Nef.	43
Vienne un répertoire.	45
Un mot de Bröchet	45
Notre œuvre appréciée	46
A l'Ermitage, les Compagnons . . . Pierre DALTOUR.	49
Notes sur Noël et le Nô japonais.— Roger LAMOUREUX	52
Entraînement gymnique	55
Les Irascibles (dernière partie)	57
L'Art du masque.— D'après Yves SIMON.	61
Notes brèves.	64

Avec la permission des Supérieurs.





*Qui ne monte sur le théâtre
aux fins de servir, dans un sentiment
d'amour, de charité, d'abnégation totale,
ne m'intéresse pas.*

Léon Chancerel.