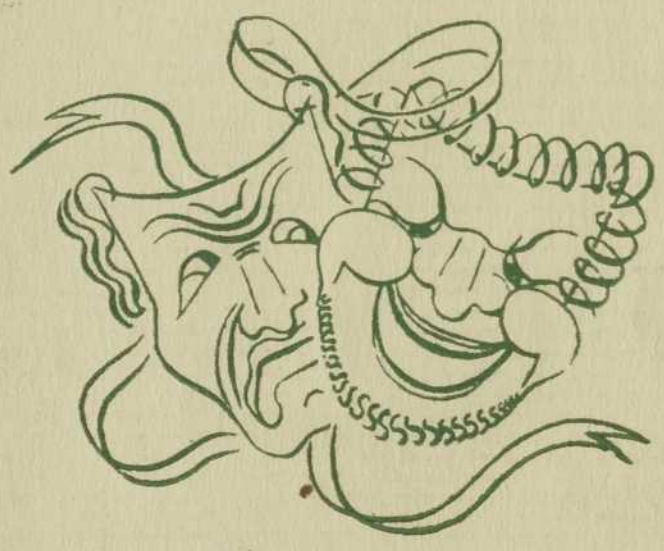


B.S.S.

21-8-46

LES CAHIERS DES COMPAGNONS



BULLETIN D'ART DRAMATIQUE

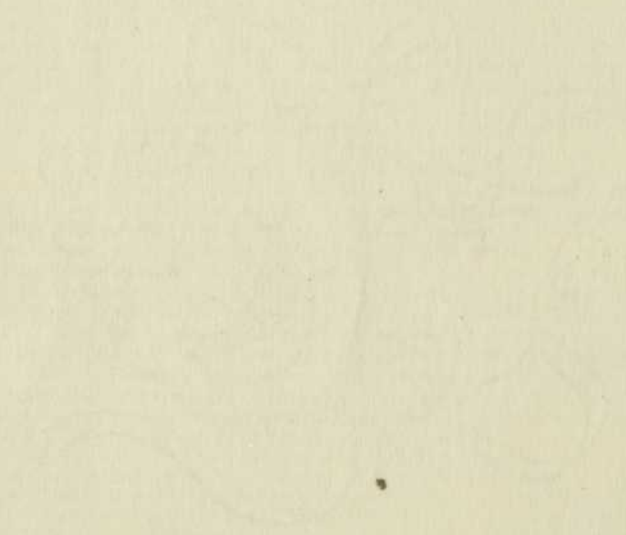
Volume II - Numéro 2

Avril - Mai 1946

228

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY



CHICAGO, ILL.

LES CAHIERS DES COMPAGNONS

PRESENTATION

A partir de ce numéro, les Cahiers paraîtront de façon régulière, tous les deux mois. Une nouvelle équipe a été constituée. De plus en plus, les Cahiers s'efforceront d'être l'expression authentique des Compagnons, de leur vie d'équipe, de leurs efforts vers un théâtre vrai, vers un théâtre « théâtre ».

Vous trouverez dans chaque Cahier une revue des spectacles passés. Nous vous y donnerons les raisons qui nous guident dans le choix de nos spectacles. Si la pièce est neuve, nous soulignerons les expériences nouvelles qu'elle a permises. S'agit-il d'un classique ? nous vous ferons pressentir la note nouvelle qu'elle aura rendue sur notre scène. Vous serez à même de discerner du même coup l'optique spéciale que donne aux Compagnons la mission qui les a engagés, il y a déjà une décade. Vous vivrez un peu dans l'atmosphère particulière que crée chez eux la préparation de chaque spectacle, vous participerez à la vie intérieure du groupe.

Nous vous donnerons aussi, dans chaque livraison, un aperçu technique de la préparation de nos principaux spectacles. C'est ainsi que ce Cahier vous expose les pourquoi du « Bal des Voleurs » : chorégraphie, décors, costumes, etc. Le tout illustré de dessins en ligne. Par cette chronique, nous nous proposons de constituer une sorte de livre de bord où seront consignés nos problèmes techniques et les moyens que nous prendrons pour les résoudre. Vous serez donc conviés derrière la scène, vous

serez associés à notre travail même, ce qui vous permettra d'en mieux apprécier les résultats.

Pour ceux qu'intéresse l'actualité, nous publierons dans chaque numéro des notes sur le théâtre de partout, surtout celui de la France. Nous tenterons d'interpréter pour vous ce qui se publie sur le théâtre en général, sur les spectacles en cours. Nous vous parlerons des pièces nouvelles, des troupes particulièrement intéressantes. Vous trouverez dans le présent numéro une synthèse des opinions françaises sur « Jeanne avec nous », de Vermorel, qui vient de connaître un grand succès ; l'explication d'une certaine crainte qui découle du trop beau spectacle : « la Folle de Chaillot » ; les idées de Pierre Sourel sur « le théâtre volant » ; les raisons profondes de la décadence du théâtre anglais, selon Gordon Craig, etc.

Enfin, nous inaugurons une nouvelle section consacrée exclusivement au théâtre étudiant. Nous n'oublions pas tout ce que nous devons aux jeunes pour la compréhension et l'encouragement qu'ils nous ont témoigné, dès la toute première heure, compréhension et encouragement qui ne nous ont jamais manqué. Les étudiants de partout nous demandent des directives et des techniques, nous serons bientôt en mesure de leur en fournir. Certains collèges se sont appliqués plus particulièrement au problème du théâtre étudiant, ils ont à leur actif des expériences très intéressantes, de très belles réussites. Nous débutons par le récit d'une expérience de huit années, entreprise par les élèves de l'Externat Sainte-Croix, de Montréal. C'est un document qui en dit long sur les possibilités d'un renouveau théâtral par la jeunesse. On y sent une ferveur soutenue, et déjà une maturité. Maurice Blain a su démontrer jusqu'à quel point l'aventure du théâtre a pu engager une équipe de jeunes qui avaient foi en une beauté.

Nous avons déjà parlé de la troupe qui a été formée au Collège séraphique d'Ottawa, sous la direction du R. P. Ludovic. Le Père Gauthier, o.m.i., nous raconte ce qui s'est passé à la représentation de « ...Et où l'étoile s'arrêta... » de Félix Timmermans.

Réginald BOISVERT

bilan
de deux spectacles

J'écris cet article au moment où notre saison tire à sa fin. Encore un spectacle, et nous tirerons le rideau sur notre programme 1945-46.

Je dois dire d'abord que, quand nous avons considéré le programme de cette saison, nous avons connu une frousse générale devant ce boulot écrasant. Nous avons assumé la responsabilité de six spectacles, avec tout juste quatre jours de répit après chacun.

Je dois dire pour être franc que notre saison, nous ne l'avons pas vécue précisément dans l'allégresse, mais — le mot est peut-être trop fort — avec l'impression du galérien qui doit à tout prix mener la barque au terme que lui a imposé le garde-chiourme. Cependant, malgré ce climat un peu écrasant, nous pouvons dire qu'au total l'impression sur le public reste favorable. Nos amis, parmi ceux qui sont peut-être les moins indulgents, reconnaissent cependant que nous avons fait un pas en avant considérable en imposant à l'opinion le sérieux de notre entreprise. Il n'en reste pas moins que l'expérience nous aura servi. Nous établirons pour l'an prochain un rythme de représentation plus humain, mieux synchronisé, ce qui nous permettra de donner à chacun des spectacles plus de fini, plus de soins, plus de relative perfection.

Pour l'instant, je voudrais faire le point, et tirer quelques conclusions au sujet de nos deux derniers spectacles, *le Bal des Voleurs* et *la Nuit des Rois*. *Le Bal* d'Anouilh a été indiscutablement un des plus grands succès des *Compagnons*. Je me rappelle qu'au moment où la *Compagnie des Quatre-Saisons* donnait à Paris le *Bal* d'Anouilh, la critique avait

souligné que parmi la jachère assez généralisé du théâtre, cette pièce venait témoigner que le théâtre vivait encore. Et c'était bien là l'impression du public et des *Compagnons* au moment de la mise à la scène du *Bal*. Nous sentions implicitement que nous étions en face d'une œuvre proprement dramatique, d'une œuvre où la jeunesse des comédiens trouvait ample occasion de s'épanouir, d'une œuvre libérée de toutes les poussières et de toutes les rides qui marquent gravement le visage d'un certain répertoire.

J'ai un truc qui me permet de jauger pour ainsi dire d'une façon exacte la qualité dramatique d'une œuvre représentée. C'est l'atmosphère des coulisses pendant les représentations. Ça n'est pas toujours l'unique raison, mais quand les comédiens ne sont pas soutenus par une constante allégresse, quand il n'y a pas, pour parler simplement, beaucoup de rires et de chansons dans les coulisses, et de taquineries et de mots d'esprit, on peut dire qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans la constitution même de l'œuvre. Au moment du *Bal*, malgré la fatigue, malgré la dure épreuve physique à laquelle nous soumettait une réalisation où la salutation et le jeu entraient pour une large part, la bonne humeur des *Compagnons* est restée constante.

Disons d'abord que le *Bal* nous fournissait l'occasion d'un splendide travail d'équipe. S'il est une pièce qui rompe délibérément avec la vedette, c'est bien celle-là. Chaque comédien éprouvait le besoin de s'appuyer sur son compagnon, et tous sentaient obscurément qu'une défaillance de l'un d'entre eux pouvait être fatale à l'ensemble de la réalisation. Il y a une autre raison aussi à la satisfaction générale : c'est que l'œuvre d'Anouilh n'était pas seulement une pure littérature, mais que le texte déterminait rigoureusement une expression plastique et rythmique. S'il est admis que le théâtre est d'abord jeu, on voit à quelle fête nous étions conviés. Le jeu sortait spontanément du texte, à telle enseigne que le texte ne pouvait pas se concevoir sans une certaine expression corporelle, ni l'expression corporelle sans le texte.

Ajoutons qu'il s'agissait d'une comédie-ballet. Et je voudrais en profiter pour rendre hommage à celle qui a si

largement contribué au succès de notre spectacle. Elizabeth Leese, cette Danoise parlant difficilement le français, est entrée comme en se jouant — on n'aura jamais si bien dit — dans les intentions de l'auteur. Ce fut cocasse et loufoque à souhait. Son mérite déjà n'était pas petit, mais ce que j'ai admiré davantage, c'est la discrétion professionnelle de notre chorégraphe. Je pense bien que la tentation lui est venue souvent de mettre davantage l'accent sur le côté ballet. C'était normal chez elle qui pense et vit dans un climat de saltation. Mais une exagération dans ce domaine eût sans doute déséquilibré l'œuvre, et madame Leese a eu le bon goût de ne pas insister. En sorte que, grâce à elle, grâce à Anouilh, grâce au métier déjà assez bien évolué de plusieurs des *Compagnons*, on peut dire que nous avons présenté un spectacle, sinon parfait, du moins satisfaisant pour la majorité des spectateurs.

Je faisais réflexion, en regardant le *Bal*, en présidant aux répétitions, que la formation complète du comédien doit faire intervenir dans une large mesure la gymnastique corporelle qui lui permettra d'exprimer mieux encore et de façon plus élaborée que par le verbe seul le conflit de la tragédie ou l'outrance de la comédie.

Un mot seulement de la partie décoration. Jean de Belleval n'est pas un génie, et serait le premier humilié si nous allions écrire pareille chose. Mais il n'en reste pas moins que ce jeune décorateur a le sens de la scène. Son décor était bariolé, lesté et fonctionnel. Cette dernière qualité, on peut dire qu'elle est essentielle dans un décor. Le rôle de ce dernier n'est pas seulement de plaire à l'œil, ni même de créer ce qu'on appelle le climat d'une œuvre, mais il doit surtout servir de texte et de prétexte aux évolutions du comédien et au déroulement de l'œuvre scénique. Jean de Belleval l'a bien compris, et par un heureux agencement de simples praticables ou de toiles, il a su donner à notre scène du Gesù la profondeur et la différence de niveau qu'il fallait pour que l'œuvre s'éploie selon les trois dimensions. Une idée de lui aussi pour laquelle je tiens à lui faire crédit, c'est d'avoir transporté le *Bal* à l'époque pittoresque du début du siècle, ce qui n'était pas nécessairement indiqué par l'auteur, mais alors le style vaguement archaïque des costumes ouvrait la porte large aux in-

ventions de sa fantaisie et permettait une caresse de l'œil beaucoup plus amusante et comblante que si nous nous en étions tenus aux costumes modernes, tristes et inesthétiques trop souvent par définition. Si je veux tirer une conclusion générale du *Bal des Voleurs*, je dirai que tant que nous serons une équipe de comédiens relativement jeunes, nous aurons toujours profit à choisir un répertoire fait pour des jeunes et où les rôles de vieillards ou de duègnes surannées ne soient ni trop nombreux ni trop considérables.

Passons maintenant à *la Nuit des Rois*. Je veux vous faire un aveu très uniment dans le tuyau de l'oreille : le succès de *la Nuit des Rois* a été pour tous les *Compagnons* et pour moi le premier un véritable étonnement. Jamais nous n'avons préparé une œuvre avec moins de sécurité, et donc avec moins d'enthousiasme. Au cours des dernières répétitions, il a fallu vraiment que nous nous battions les flancs pour témoigner au moins une confiance factice au succès du spectacle. Et cependant, dès les premières représentations, le public a vibré, et en dépit des lacunes que nous étions les premiers à constater, l'impression générale qui se dégage de *la Nuit des Rois* était plutôt favorable à notre Compagnie.

Parmi de multiples raisons à l'absence d'enthousiasme, disons que la lourdeur du texte et son inaptitude à nous restituer un esprit comptaient pour beaucoup. Les *Compagnons* ne sont pas encore de vieux routiers du théâtre, mais ils ont tout de même cuisiné déjà assez de textes dramatiques pour sentir intuitivement si tel auteur écrit vraiment une langue dramatique ou s'il est gâté par la littérature. Il ne s'agit pas ici d'incriminer Shakespeare, mais peut-être bien son traducteur. François-Victor Hugo n'a sûrement pas réussi à nous garder en français la fantaisie ailée, l'humour aérien ou féroce du Shakespeare original. En sorte que les phrases ne sortaient pas spontanément de la bouche des comédiens. Les intentions de Shakespeare nous parvenaient à demi voilées, et il fallait une peu ordinaire bonne volonté pour se sentir à l'aise dans le dialogue. Si je ne me fais pas d'illusions, je pense que nous touchons là l'une des raisons primordiales pour lesquelles Shakespeare, que nous aimons pourtant bien et qui nous

apparaît comme un des génies transcendants de la scène, n'a pas su nous prendre au cœur et au ventre comme d'autres œuvres moins parfaites ont déjà fait dans le passé. Il paraît qu'à la représentation cette relative trahison de la traduction n'était guère sensible. Il n'en reste pas moins que le comédien était moins en mesure qu'à l'accoutumée de donner son plein rendement, et l'on comprend assez bien que la critique ait éprouvé le besoin de dire que les *Compagnons* n'ont pas su être à la hauteur de Pellan décorateur.

Rendons hommage tout de suite à l'extraordinaire fécondité et à la fantaisie débridée de Pellan. Il est l'un de nos meilleurs peintres, sinon le plus grand, et nous étions en quelque manière flattés de pouvoir compter sur sa collaboration. Malgré le paradoxe, il faut dire cependant que le Pellan peintre a nui au Pellan décorateur. Le peintre qui monte sur la scène doit se donner comme ligne de conduite de coller exactement à la pensée et aux intentions de l'œuvre dramatique. Cela suppose d'abord une abdication, puis une application exacte et minutieuse, afin de mettre le décor dans sa fonction propre, qui est, comme je le disais au sujet du *Bal*, un support et un tremplin de l'action scénique. Pellan n'a sûrement pas été capable de résister à la tentation que lui proposait subtilement Shakespeare, et sa fantaisie a dépassé les bornes du décor fonctionnel. Je me suis demandé si nous n'aurions pas gagné à jouer l'œuvre intégralement devant des tentures neutres. Les costumes de Pellan qui, à quelques exceptions près, étaient conformes aux exigences de l'œuvre, auraient alors « chanté » davantage, et nous n'aurions pas eu une espèce d'équivoque visuelle créée par les costumes en conflit avec le décor trop nourri de couleurs et de lignes.

Il reste que pour nous la collaboration de Pellan a été une expérience. Il n'est pas sûr que nous n'ayons pas accepté là un désaveu de l'esthétique théâtrale que nous préconisons depuis toujours sur le plan de la décoration. Si nous y insistons, Pellan voudra bien ne voir ici aucune malhonnêteté ni aucune préoccupation d'ingratitude. S'il y a une trahison, c'est par excès de richesse, et, il faut bien le dire, par une certaine incompréhension, d'ailleurs fort explicable, du peintre presque génial qui était à ce moment-là un décorateur novice.

Tirons une dernière conclusion. Je confierais volontiers une autre costumation à Pellan, sous condition de pouvoir à l'occasion restreindre sa verve, mais j'hésiterais à lui confier sans nuances la décoration totale d'un spectacle, ou bien c'est que je voudrais admirer à loisir, fût-ce au détriment de l'œuvre dramatique, une fresque autonome de Pellan.

Émile LEGAULT, c.s.c.



Éva et Hector
dans « le bal des voleurs »



lady **Hurf** et **Peterbono**
dans « le bal des voleurs »

costumation

pour le « Bal »

Les costumes surgissent d'une étude fouillée des personnages. Eva, la mondaine qui n'est pas heureuse, sera vêtue d'une sorte de taffetas uni, bleu sombre ; les plumes de sa coiffure seront de même couleur et ne jetteront nulle gaieté dans une toilette pourtant élaborée. Juliette est simple et tranquille ; il se dégage d'elle une fraîcheur qui fera dire à Eva qu'elle est « seule vivante parmi tous ces morts ». Le thème sera exploité avec sobriété et délicatesse. Lady Hurf est une vieille anglaise ridicule qui pourchasse les distractions : son costume est un effort inutile de rajeunissement. Les Dupont-Dufort sont des fantoches : Jean de Belleval les habille en petits ronds de cuir. Gustave fait sa première entrée habillé en femme ; la mode 1900 était aux bourrures et aux robes longues, ce qui facilitait la tâche.

La plus grande difficulté résidait dans les costumes pour le bal des voleurs. Peterbono et Hector, qui sont des vrais voleurs, ne veulent pas avoir l'air de savoir se faire des têtes de voleurs. Les Dupont-Dufort, désireux de briller par leur savoir-faire, se font des têtes d'apaches. Gustave, le troisième voleur, s'habille pour faire son « coup », et les Dupont-Dufort doivent être justifiés de dire que « c'est beaucoup trop simple ». Le texte est d'une exigence excessive. Voici comment le problème fut résolu : Peterbono et Hector apparaissent vêtus en brigands d'opérette : bandit corse et pirate. Les Dupont-Dufort seront des bandits de faubourgs de Paris, tels que stylisés par des yeux américanisés. Gustave revêtira un maillot et un pantalon noirs. Quant à Lady Hurf et Éva, elles auront l'air de « filles » de cotillons. Et Lord Edgar s'affublera d'un casque à la Sherlock Holmes.

decors

pour le « Bal »

Il a été décidé que l'action se passerait autour de 1900. Tout le ridicule des personnages autorisait cette situation. 1900, en effet, c'est l'âge baroque et risible, d'un goût affreux. L'architecture semble avoir perdu toute logique, et la fantaisie qui la domine est essentiellement criarde. Voilà le pourquoi de la clôture de fer ouvragé, du kioske fionné.

Les couleurs sont à l'avenant. Toutefois, une reproduction exacte de couleurs 1900 n'eût pas donné la juste impression du temps. Il a fallu procéder à une transposition, adopter les couleurs plus pures qui seules pouvaient résister à l'éclat des éclairages. C'est ainsi qu'on a obtenu une allure jaune et vert où tranche le rouge des meubles.

La deuxième exigence qui a dominé la conception des décors, c'est celle du changement rapide. Le fond de décor reste le même. Les panneaux et rideaux sont d'un maniement facile. Sans beaucoup de frais, l'action se transporte d'un parc public à l'intérieur d'un salon, puis sur une terrasse donnant sur le jardin de Lady Hurf.

L'économie des décors est vraiment remarquable. Et pourtant, chaque décor comporte des éléments nouveaux qui le constituent en une entité parfaitement distincte. Le premier acte, nous l'avons dit, se passe dans un parc. Pour le deuxième, il suffit de faire disparaître la grille et le kioske, de poser en plein centre de la scène un panneau représentant trois portes-fenêtres, de fermer deux rideaux vert-jaune. Le décor des deux derniers actes conservera, à droite, les trois portes-fenêtres et l'un des deux rideaux, pour suggérer le salon du deuxième et du troisième. A gauche, formant angle, une triple entrée de fer ouvragé.

Pour donner l'illusion de la profondeur, la toile de fond et les feuillages des arbres n'offriront pas de contraste : on passera du bleu au vert-bleu, puis à des verts de plus en plus francs. Les panneaux jaunes trancheront là-dessus avec d'autant plus d'incision. Ils paraîtront tout prochains, et pourront plus facilement circonscrire l'action.

chorégraphie
pour le « Bal »

Nous n'en sommes pas à la Joconde, de Ponchielli, dont le ballet ne s'explique que par le seul pompiérisme, sinon par l'exhibitionnisme le plus pur. La chorégraphie du « Bal des Voleurs » répond à une exigence, elle entre dans le corps même de la pièce, sans coupure, sans rupture du rythme. Sa fonction n'est pas de distraire, mais d'intensifier. C'est là le souci qui a constamment dominé sa préparation.

Lady Hurf parle à deux reprises de marionnettes, de pantins. Et que sont-ils, en effet, ce Peterbono, cet Hector, ce Gustave, ces Dupont-Dufort père et fils, sinon des poupées qui obéissent à leurs ficelles, maniées si habilement par la milady en mal de divertissement. Lady Hurf se paye un gignol...

Comme au gignol, donc, chacun dansera ; mais il dansera selon le rythme interne de son personnage. Les voleurs, tantôt avec majesté, tantôt avec la désinvolture, la rigolade naturelles aux gouapes. Les Dupont-Dufort entreront et sortiront de scène du pas empressé, grotesque, des gens serviles. Gustave et Juliette, parce qu'ils sont jeunes et amoureux, garderont dans la danse toute la grâce, toute la fraîcheur qu'implique ce double état. Et ainsi, aucun des personnages ne devra trahir sa vérité propre.

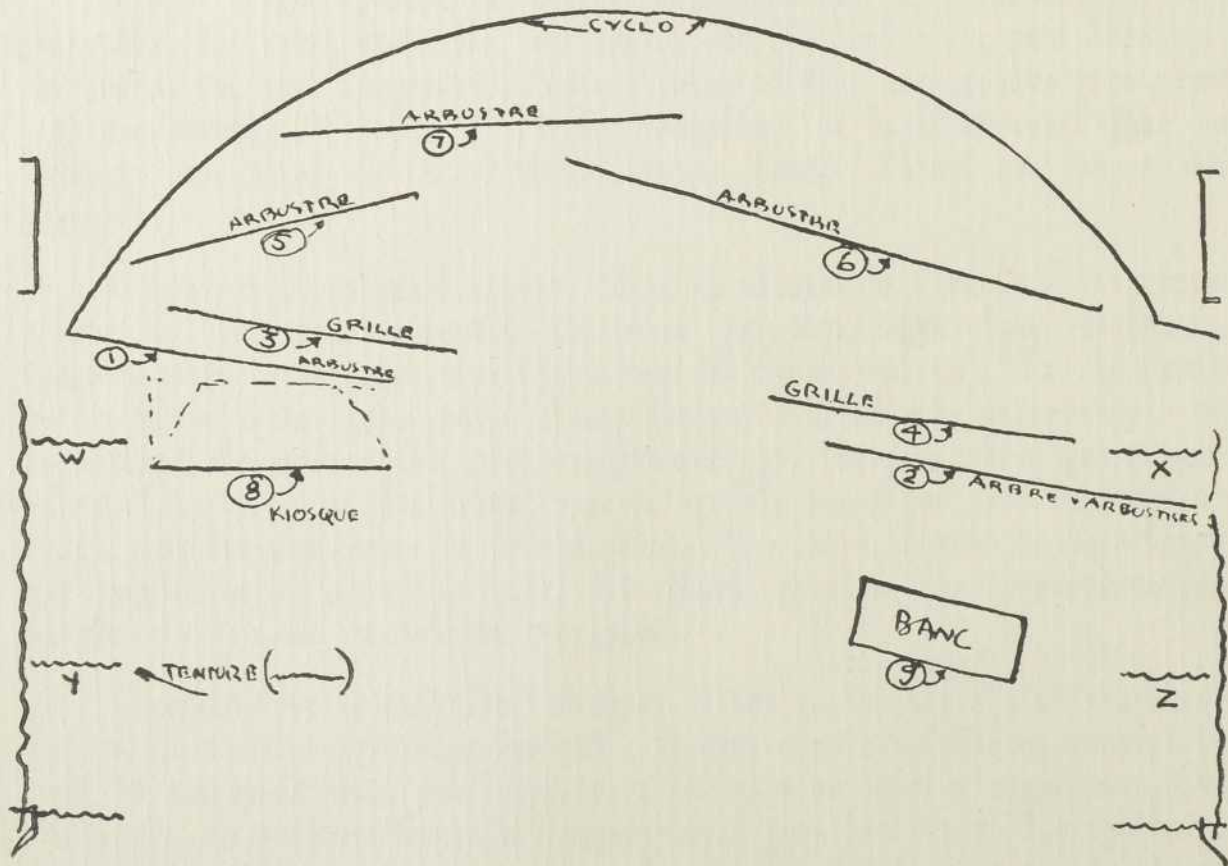
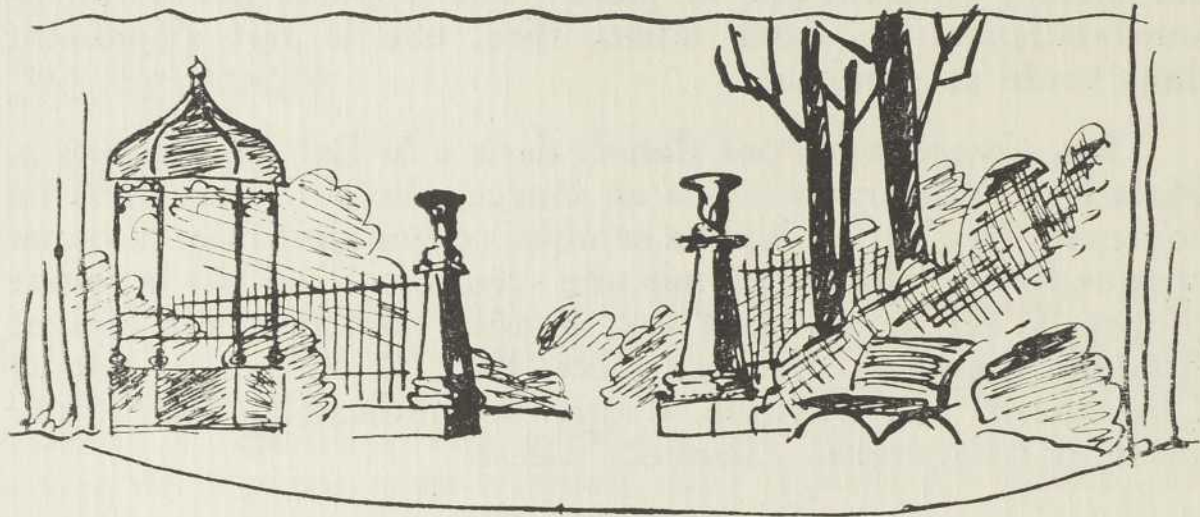
Passons au quadrille. Il naît d'un moment d'enthousiasme, il se forme spontanément ; il est une répétition avant le bal, et surtout une anticipation du plaisir qui s'annonce. On s'amuse. Les évolutions n'empêchent pas les rires. Le rythme monte, monte, jusqu'à ce que Lady Hurf et Eva sortent en triomphe, portées chacune sur les épaules de deux danseurs.

Ainsi la chorégraphie, loin d'être un obstacle au jeu, le supporte au contraire au bon moment, stylise les démarches, les attitudes, toute la mise en scène. Elle ne vit pas ici pour elle-même, ce n'est pas la place : elle apporte à l'action sa surabondance, ou, pour mieux dire, elle la fait s'épanouir dans toute sa plénitude.

Les *Compagnons* ont dansé, dans « le Bal des Voleurs ». Mais leur danse n'était pas en marge, elle s'insérait dans un contexte. Et c'est là, il nous semble, ce que doit faire la danse chaque fois qu'elle monte sur une scène qui n'est pas la sienne propre. C'est là, en tout cas, le rôle que lui avait assigné Anouilh, quand il écrivit sa pièce. Et c'est en ce sens que les *Compagnons* ont travaillé, d'après les indications de l'infatigable et compétente Elizabeth Leese.

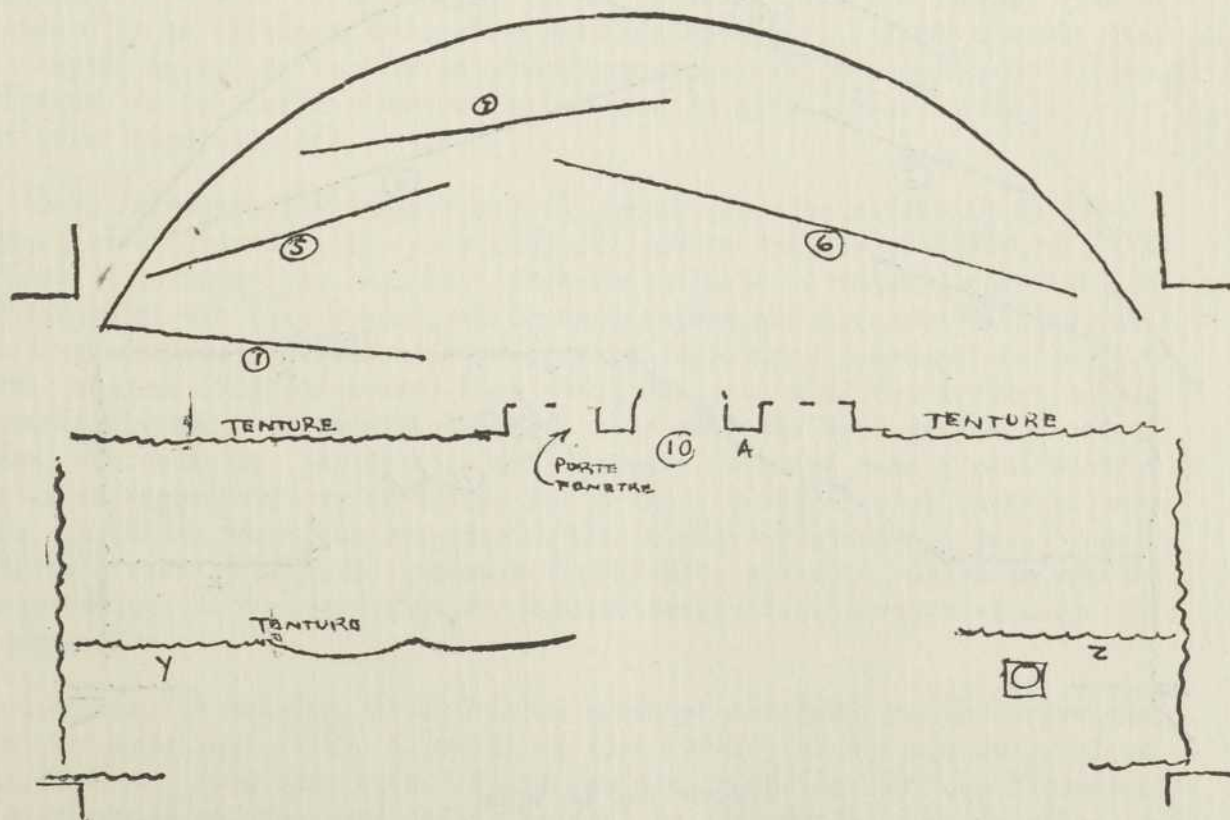
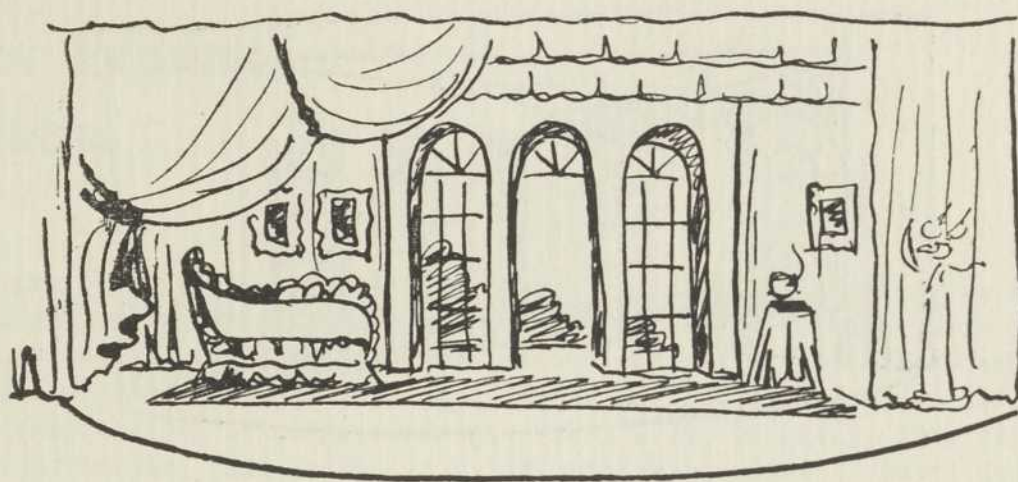
R. B.

D É C O R S P O U R L E « B A L »



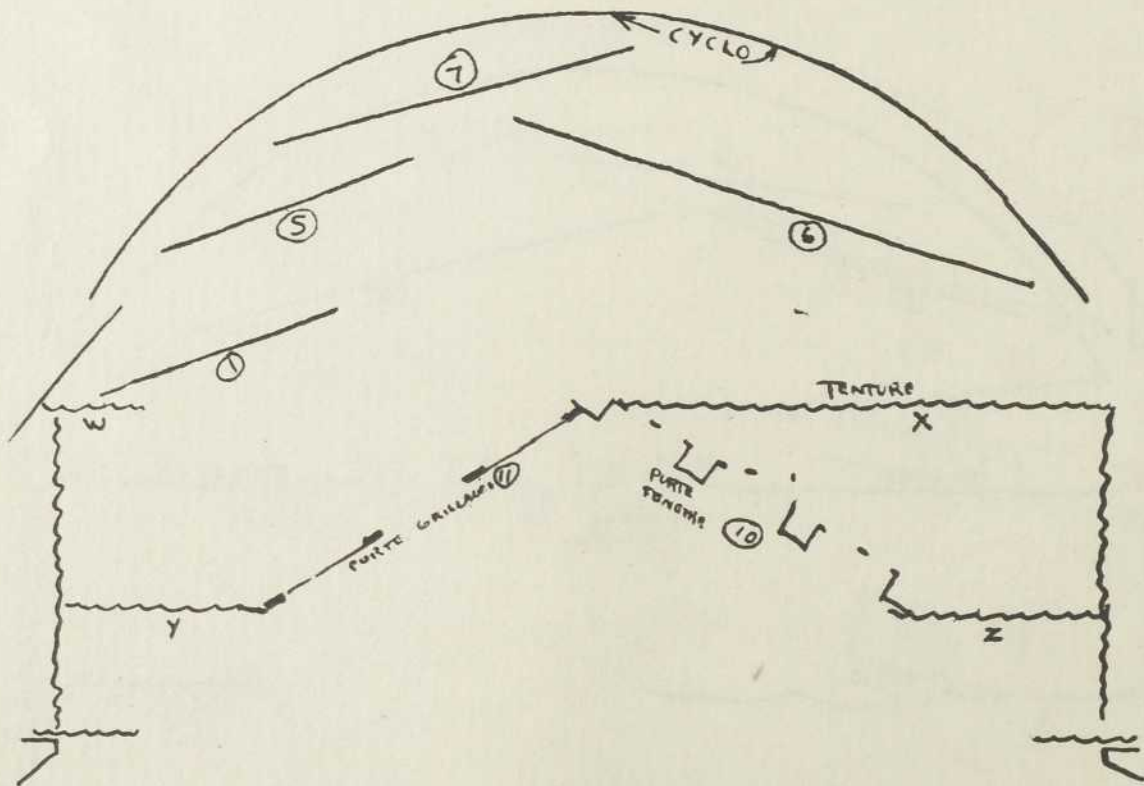
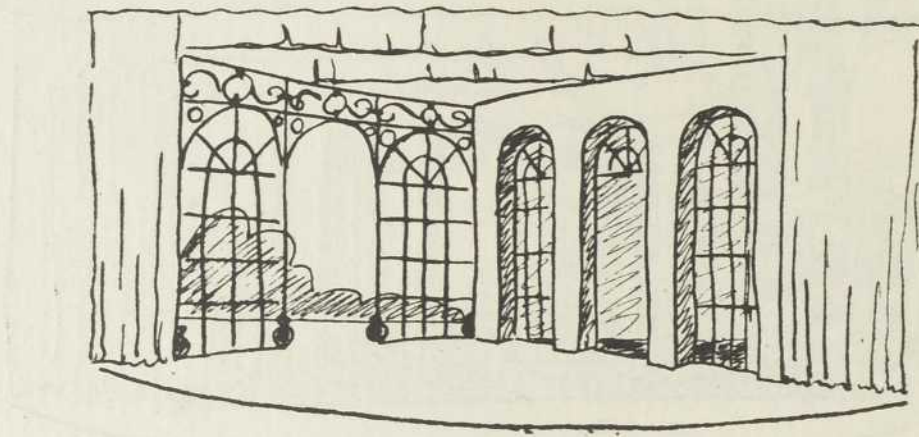
Décor du 1er acte

D É C O R S P O U R L E « B A L »



Décor des 2e et 3e actes

D É C O R S P O U R L E « B A L »



Décor du 4e acte

Joie et Pauvreté ont dansé . . .

Tel que là, je pense au grand Copeau. Je songe au grand Copeau : enfoncé dans un vieux château de Bourgogne, en une solitude ardue et recueillie, au nom du théâtre qu'il veut sauver par le Jeu. Des âmes neuves l'entourent en dansant : une troupe d'enfants blancs (purs de toutes scènes falsifiées). Lui, le maître, est au centre, il bat le temps, sans arrêt, d'une vie laborieuse. Ensemble, ils y cultivent leurs âmes et leurs corps, les labourant, les retournant, pour leur faire dire enfin allègrement ces réalités merveilleuses qui naissent et chantent en cœurs profonds...

Hé oui ! je songe au grand Copeau : maintenant que je vais à pas tranquilles sur une ordinaire rue de la Capitale ; ce soir même que je reviens d'un petit vieux monastère humble et doux ; à cette minute que mon esprit devine encore les mystérieuses fusées de Joie et Pauvreté qui jaillissent de la vieille maison des moines jusqu'à l'étoile polaire... (et bien plus haut encore).

Oui, vraiment, j'ai bien raison de penser au vieux château de Bourgogne : vieux monastère, vieux château, est-ce tellement différent ? Et surtout, je retrouve ici la même jeunesse ardente et noble qu'au fond de la Bourgogne. Ah ! des jeunes, ces bruns séraphiques de la rue Wellington ! Des vrais jeunes qui sautent, qui dansent, qui rient... autant qu'ils étudient ; et ceci, toujours priant (car, vous savez, ce sont des moines, et fils de saint François, le priant joyeux). Il y en a de tout petits, d'autres moins, d'autres pas petits du tout (preuve : ils ont une grand'barbe). Les vieux regardent rire et danser les petits ; tout le monde joue la joie. Mais, au fil des jours, les renoncements, le dépouillement de soi, l'esprit de famille ont dû faire la conquête de ces êtres pour qu'aux moments de joie publique, ils puissent danser et jouer souplement avec tous ceux qui les aiment.

Ce soir, 13 janvier, devant leurs amis et bienfaiteurs, ils ont voulu s'amuser avec une étoile. C'est beau une étoile ; et comme on peut en faire, des jeux, avec une étoile ! Timmermans, un vieil enfant des Flandres, en a composé un très joli qu'il appelle : « ...Et où l'étoile s'arrêta... » Ah, mais c'est un jeu ça ! Avec de quoi danser, sauter, rire... et pleurer un peu aussi. Voyez-vous ces trois gueux, la gorge sèche et le gousset plat,

qui parcourent la paroisse, en Rois Mages, avec une étoile dorée devant eux, chantant des petites chansons. La quête est bonne, mais les malheureux s'égarèrent dans un grand champ de neige ! Tout à coup, là, devant eux, ils aperçoivent la sainte Famille ; elle est pauvre, et Jésus vient de renaître. Attendris, les trois Rois donnent toute leurs richesses à saint Joseph. Les voilà donc pas plus riches qu'avant ! Pas plus riches ?... Vous verrez bien où mène une étoile depuis le grand voyage des premiers Mages à la première crèche... A la Noël suivante, l'un des trois pauvres est amené au ciel par l'Enfant-Jésus lui-même. Un an encore, un an plein de tristesse, car le deuxième a vendu son âme au diable pour de l'argent. Mais quand Noël vient encore une fois, Notre-Dame se souvient de cet homme qui, après la quête avec une étoile, lui a tout donné. Elle arrive au secours du malheureux qui lui crie, et le ramène au ciel avec son confrère, le troisième, tout gêné de rencontrer la sainte Vierge sur sa route. Tous au ciel, à cause d'une bienheureuse étoile qui les avait égarés !

Pas beau, ce jeu-là ?... Il me tourne gaiement dans la tête et je le recommence toujours comme tantôt, à la cloche de huit heures. La salle est bondée ; tous attendent avec hâte de se lancer sur « l'étoile » avec les petits gars qui prennent leur élan, déjà, derrière le grand rideau rouge... Chut... Lumières éteintes... En silence, chacun s'offre aux tréteaux qui vont paraître... « Ah ! Ah ! Ah ! » Ça y est, le jeu est allumé ! Nos quêteux sont bien là...

Du rythme ! Les mots et les bonds et les sauts se relancent et se coupent ou se perpétuent. Ils vivent. Nous entendons les idées se balancer devant nos yeux ; elles se campent là de toutes leurs forces ; elles s'emparent des bras et des jambes et du corps et du cœur comme de leur possession ; elles s'amuse avec vous qui êtes ici et qui croyez vous amuser avec elles. Quand (déjà !) se ferme le premier tableau, vous êtes presque essoufflé et tout surpris de vous retrouver sur cette chaise, nullement habillé comme les trois pauvres qui se sont logés en vous.

Bon ! vous dites-vous, j'ai fini mon premier tableau.

En plusieurs étapes, la même vie va vous reprendre au dedans pour vous mener plus loin... à la suite de l'étoile et des trois pauvres.

Et dans quel décor ! Un mot d'Évangile me revient, qui l'a peut-être inspiré : « Ayant été avertis en songe, les Mages retournèrent en leur pays par un autre chemin. » Nous y étions aussi comme en un songe ; en un songe mystérieux avec sa neige discrète, ses arbres stylisés, ses tréteaux superposés relançant haut et loin, le tout sur un fond bleu que les éclairages rendaient gai ou triste en accord avec le jeu. Ce n'était pas un songe vain ; il nous ramenait à la terre — notre cher pays à tous — ; oui, vraiment à la terre, mais par un autre chemin que celui de tous les jours. Par le chemin mystérieux de la profonde poésie, réaliste en son sens le plus éclatant. La terre, ce soir, nous est apparue belle, splendidement belle, parce que nous l'abordions « par un autre chemin ». Il fallait

des doigts agiles au bout d'une âme d'artiste pour porter nos pensées en cette vallée de joie... avec des moyens simples et « pauvres en esprit ». Ce fut le don du Père Ludovic.

C'est donc ainsi qu'on peut s'amuser avec une étoile un soir de gaieté, à la façon des âmes jeunes. Mais il faut savoir jouer. Comme ces petits gars ! On les sent d'une puissance merveilleuse à tout chambarder de la vie quotidienne pour se plonger dans les profondeurs rafraîchissantes d'une beauté qu'ils découvrent sous le plus pur réel.

Tout cela, par des étudiants ! Et leur but n'est pas la profession théâtrale, mais simplement l'allègement, en eux, d'un poids de jeunesse qui veut vivre. Pour une efficacité plus grande, ils consentent à discipliner leur « jeu », à le soustendre d'un esprit ardent qui est, pour eux, l'esprit joyeux et pauvre de saint François.

Il y aurait des expériences intéressantes à raconter que le Père Ludovic, animateur compétent de cette vie, a faites avec ses étudiants, et qui lui ont permis le succès du treize janvier. Espérons qu'il les fera connaître un jour dans ces *Cahiers*, au plus grand profit de nos scènes de collèges. Un mot seulement de son organisation, pour faire désirer plus fort qu'il parle lui-même quelque jour.

Le Père a ses *Compagnons*, les *Compagnons de saint François* : une vingtaine de jeunes qui forment *équipe* avec un immense désir d'être utiles aux confrères, dans le domaine du jeu. Cette part de vie, croient-ils, ne peut pas être négligée ; au contraire, elle doit être *belle*, c'est-à-dire *harmonieuse*, soumise à l'intelligence. Ils se mettent donc à l'étude joyeuse du jeu, de TOUT le jeu : sports, amusements, exercices gymniques et vie dramatique. La récréation dirigée mène à la scène sans heurt ; un tout petit bond : de la fantaisie à la poésie. L'étude révèle, peu à peu, les règles et les exigences d'une souplesse physique et spirituelle absolument nécessaires pour *jouer* bellement.

L'*équipe* alors s'en va répandre son trésor nouveau dans le milieu de vie sportive. Elle devient un ferment d'ordre, d'harmonie, d'agilité, de collaborations, de fraternité, de renoncement et de joie vivifiante. Tout un monde sera prêt, pour les grands jours, à donner un « petit tour de scène », poétique et léger, qui comptera parmi les sources de jeunesse chez les séraphiques, leurs frères. Ce n'est donc plus un simple comité de sports, mais une cellule de vie humaine qui tend toujours aux plus nobles manifestations de l'agilité corporelle. C'est l'ordination spirituelle du *jeu* ; c'est la mise en valeur artistique d'une gaieté puissante et généreuse... grâce au dévouement sans vacances d'un groupe convaincu de beauté.

Il n'est sans doute pas inconvenant de voir en ces tentatives une leçon profitable à ceux qui voudraient y tendre l'oreille. Les séraphiques ne sont pas des exceptions, ou plutôt s'ils en sont, c'est que depuis un an ou deux, ils ont trimé dur pour mordre à vive joie. Trimer dur ne signifie pas surcharger ou spécialiser. Non ! Tout simplement, il faut sacrifier les

grossiers ébaudissements à la discipline de l'harmonie ; se soumettre à la discipline qui taille la vie pour la faire belle. Grâce aux renoncements accomplis dans la joie, on parvient à des réussites artistiques comme celle du treize janvier. Au lieu d'être comme enroulés de phrases dans tous leurs membres dont ils eussent voulu se délivrer en nous les récitant, ces petits diables de joueurs nous ont fait voir des mots vivants.

Un tel succès n'est pas unique. Je le crois même surpassé par un autre Jeu : « Le chapeau de Fortunatus », qu'ils donnèrent au Scolasticat des Oblats, le 28 décembre dernier. La pièce, plus courte et plus exigeante d'agilité, nous a montré des jeunes qui nous glissaient dans les yeux. Et pourtant, nous retrouvions sous les fugues et les sautillements sans repos, ces caractères tranchés qui les faisaient vivre. Mais je ne recommencerai pas une nouvelle recension...

C'est vrai : ont dansé Joie et Pauvreté. En ces jeunes..., fils de saint François.

Roger GAUTHIER, o.m.i.

une lettre
d'André Obey

Dimanche, 28 avril 1946.

*R. P. Emile Legault, c.s.c.,
Permanence des Compagnons,
1200, rue Bleury,
Montréal, Canada.*

Révérénd Père,

Je profite du court répit d'un dimanche — au milieu des journées écrasantes que me vaut la Comédie française — pour répondre à votre lettre.

Cette lettre m'a fait plaisir, par tout ce qu'elle dit et par le ton, de jeunesse et d'ardeur, qu'elle a pour dire ce qu'elle dit. Je ne connais point le Canada, mais, sans le connaître, je l'aime fort. C'est, pour moi, l'un de ces deux ou trois pays « imaginaires », l'un de ces rares paysages poétiques qui vous aident à vivre l'existence dite réelle. Si les condamnés à mort, que sont les hommes de ce temps, peuvent compter sur quelque délai avant l'exécution de la sentence atomique, c'est certainement chez vous que j'irai attendre la conflagration générale.

Cette Maria dont vous me parlez a été donnée, fin mars, sur la scène de la Comédie des Champs Elysées et a littéralement été assassinée par une presse furieuse. Pourquoi ? Mystère. On me dit que les « critiques » ne me « pardonnent pas » d'avoir été nommé administrateur du Théâtre français. Je ne croyais pas avoir besoin du « pardon » de qui que ce soit pour avoir, la mort dans l'âme et par pur sens du devoir, accepté une charge dont le poids me tue. Mais passons... Vingt-cinq ans d'apprentissage puis d'exercice du métier de théâtre me donnent certaine-

ment, à vos yeux, le droit d'exprimer mon avis sur cette pièce : c'est, de loin, ce que j'ai fait de mieux ; dans une quinzaine d'années, tout le monde admettra qu'elle marquait un tournant et une date du théâtre. — Je vous en enverrai sous peu le manuscrit, pour que vous la lisiez et me donniez votre opinion, car je ne crois pas que vous puissiez encore la monter (si elle vous plaît) dans vos « provinces ». Paris, la fameuse ville lumière de jadis, n'en a pas voulu.

Quant aux autres pièces, Gallimard et la N.R.F. vont bientôt les publier, avec mon théâtre complet : je vous enverrai les volumes sitôt qu'ils paraîtront...

Je vous remercie de m'avoir écrit des choses si réconfortantes sur la place que vous me faites dans le théâtre de ce temps. Je me sens souvent fort seul. L'amitié et l'attente d'un groupement comme le vôtre me sont un bien précieux soutien. Ce n'est pas seulement au Canada qu'il faut lutter pour maintenir l'influence française, c'est en France même, hélas !, où je ne suis pas le seul à déplorer cette maladie de désunion, d'égarement... N'importe. Courage ! Le vieux pays en a vu d'autres. A bientôt.

Cordialement,

André OBEY

les « Pierrots »

« Le théâtre n'a plus aucun sens ni aucun intérêt s'il n'est d'abord et délibérément irréel. »

BRASILLACH

Chaque spectacle était, par la voix de notre journal, l'occasion d'une nouvelle mise au point dans la courbe ascensionnelle de notre effort dramatique. Engagés dans l'enthousiasme du moment, nous ne songions qu'à estimer l'essai de nos forces et à commencer les préparatifs d'une autre aventure. Nous ne nous étions jamais attachés à dresser le bilan de nos tentatives, dans la pensée que notre expérience était trop sommaire. Et voici que les *Cahiers des Compagnons* nous offrent l'hostipalité. Il n'en fallait pas davantage pour constater qu'inconsciemment nous obéissions à huit années de labeur incessant. C'est ce que nous essayerons de cristalliser en quelques lignes, sans autre ambition que celle d'apporter à la cause du théâtre une collaboration bien malhabile, mais sincère.

LES MISÈRES

Si nous retournons aux premières heures de notre effort dramatique, soit vers 1938, nous découvrons avec un sourire combien l'illusion et l'enthousiasme nous ont été nécessaires pour continuer joyeusement l'œuvre qui n'attendait que nos bonnes volontés. Notre théâtre aura connu à peu près toutes les misères, et s'il commence aujourd'hui à s'échapper d'une vieille formule où il ne pouvait que s'embourgeoiser — on ne peut en vouloir à nos prédécesseurs de l'avoir traité en vieux mannequin qu'on sort d'un placard poussiéreux à l'occasion des grandes réjouissances ou des grandes désolations — c'est qu'il avait un fameux goût de vivre !

Misère de la scène d'abord. Un spectacle en préparation était le prétexte d'un branle-bas général. Des soirées interminables à remâcher des textes désespérants, à échafauder des décors à panneaux de cathédrale sur des tréteaux de fortune, installés temporairement dans une salle d'étude où les mots tombaient comme des cailloux. Réajustage laborieux des costumes — ô Ponton ! suprême dispensateur d'art dramatique ! —

et de l'éclairage qui ne s'engageait jamais à ne pas manquer au milieu d'un acte. Travestis méritoires qui coûtaient si fort de maquillage et de transposition vocale. Et toutes sortes d'expédients qui donnaient à la fin l'illusion si patiemment attendue. Toutes ces misères, d'ordre matériel, nous consentions à y suppléer par l'imagination. Mais la pauvreté du jeu et de la mise en scène ne nous apportait qu'une convention amoindrie, hésitante. Ranson bien riche d'enseignement pour des non-initiés.

Misère de la salle aussi. L'initiative d'un théâtre commençait à prendre figure de réalité au moment où se dessinait le nouveau dramatique actuel. On sentait une émotion chez le public, mais retenue et indéfinie comme son rire. Le public oserait-il bouger ? C'était l'inquiétude renouvelée de chaque spectacle. Le faire entrer dans l'irréel, c'est-à-dire le faire renoncer, pour quelques heures, à ses préoccupations quotidiennes, en toute simplicité. Voilà peut-être le dernier obstacle à dépasser. Celui qui a résisté avec le plus de sérénité jusqu'à ces derniers temps.

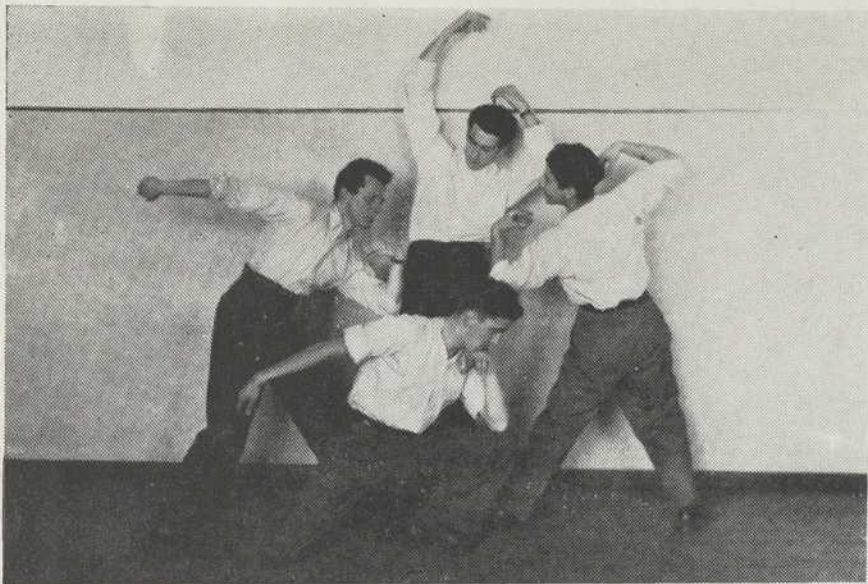
PREMIÈRES ÉTAPES

Malgré tant d'exigences qui nous arrachaient sans cesse de nouvelles concessions, il est étonnant que nous ayons pu créer quelque poésie et faire naître autour de l'art dramatique une inquiétude grandissante. Si nous approchons d'une formule où le théâtre tienne compte de la condition étudiante, ce n'est qu'après plusieurs tentatives qui peu à peu ont enrichi notre expérience. Nous nous sommes abusés, nous avons fait fausse route, faute de technique et de ressources. Nous avons peut-être voulu brûler les étapes. Et nous avons connu le succès. S'il appartient à d'autres de dire dans quelle mesure notre esprit a servi la cause du théâtre, nous n'entretenons pas moins la légitime curiosité de juger ces dernières années, avec le souci renouvelé de réajuster nos positions.

1938. « Les petits Clercs de Santarem » de Ghéon. Spectacle d'intimité, une des premières tentatives de convention. Rien de compromettant aux yeux du public. 1939. « Les Plaideurs » de Racine, où l'auditeur constate avec étonnement que le jeu et la féerie du décor ne sont pas incompatibles avec le théâtre classique. L'année suivante, « la Parade du Pont du Diable » de Ghéon, et le « Pasteur » de Guitry. Première crevasse sérieuse. « Pasteur », excellent au cinéma où à la radio, mais un peu raide pour des jeunes qui subissent le baptême de la scène. Sec et réaliste, « Pasteur » avait mille raisons de décevoir notre attente et de dépasser nos possibilités de mise en scène. Il tombe comme une douche d'eau froide. 41 apporte un rebondissement inattendu avec Molière, « le Médecin volant », présenté on ne peut plus « Commedia dell' Arte ». Cette fois, le public bouge. Mais le « public » n'est en somme que quelques centaines de parents et d'amis. Il ne compose jusque-là qu'un cercle fermé. Notre enthousiasme en attend davantage et ne demande qu'à s'évader d'un cadre désormais en-deçà de sa mesure.



Juliette et Gustave
dans « le bal des voleurs »



A
L'EXTERNAT
SAINTE-CROIX

1

exercices
gymniques



2

fabrication
de masques



3

“les fourberies
de Scapin”

Après « l'Habit neuf du grand Duc » de Ghéon, « le Malade imaginaire » de Molière allait nous assurer d'un seul coup un public qui n'a pas encore démenti sa faveur. Une scène convenable où l'on puisse jouer à son aise, une salle où recevoir un auditoire de cinq à six cents personnes, nous n'exigions pas davantage pour quelque temps. Le spectacle marquait une date pour notre jeune théâtre. Jules Romains fut moins heureux avec « Knock » en 43. Oeuvre écrasante à la scène, faite pour décourager les meilleures volontés. Il aurait fallu s'engager beaucoup plus avant dans le jeu, alléger la mise en scène et le décor. L'accueil qu'on lui réserve nous tourne définitivement vers la fantaisie. « La Grammaire » de Labiche tombe encore à plat. Dernier sursaut d'un vieux genre qu'on croyait mort. 44. Une féerie qui prend le public par surprise : « les Fourberies de Scapin », de Molière. Avec le concours de Roger Garand, la liberté et le rythme de la pièce achèvent de nous rallier l'assentiment du public. On devra désormais compter avec les reprises. Lentement, un groupe de jeunes comédiens commence à se former. Le temps n'est plus loin où il nous faudra accepter une formule définie du théâtre.

45. L'année des sept vaches grasses. « Les Jumeaux vénitiens » de Collalto se meuvent avec maîtrise sur des tréteaux XXe siècle ; un groupe d'Humanistes présentent de leur propre initiative « les Irascibles », adaptation de Chancerel, et « la Parade du Pont du Diable » de Ghéon ; « le Pendu dépendu » accepte enfin de délivrer toute la poésie du texte et du jeu : une collaboration inespérée nous allège définitivement des difficultés de travestis ou de transposition. Une troupe s'est dessinée. Elle prend corps cette année dans « la Comédie de celui qui épousa une femme muette » d'Anatole France et « le Jeu du tout à moi », impromptu symétrique de Ghéon. Désormais la scène est un divertissement. Tout est fonction de jeu, pantomime et poésie.

UNE PENSÉE EN MARCHÉ

L'enthousiasme du théâtre ne pouvait être que contagieux. Et les jeunes, depuis « les Fourberies », sentent bien que la scène ne leur serait plus indifférente. A travers les spectacles, entre tous ceux-là qui apportaient leur collaboration, des liens se resserraient autour d'une même pensée : servir le théâtre. Des goûts se rencontraient, des projets s'échafaudaient : une troupe allait vivre. Le directeur artistique n'attendait que le moment favorable d'organiser toutes ces bonnes volontés. Une tentative nouvelle en assurerait l'unité.

La longue expérience de huit ans de scène aboutissait à une formule concrète de l'art dramatique étudiant. « Le jeu est un précieux instrument de perfectionnement physique et moral... unissant plus intimement les jeunes, les libérant d'eux-mêmes pour les fondre dans un tout baigné d'amour, de foi, d'abnégation, de charité chrétienne. » Cette pensée de Chancerel nous obsédait depuis longtemps. Deux facteurs inséparables conditionnent nos efforts : le temps et la culture artistique ; il faut les

concilier. D'un coup, nous renonçons au théâtre professionnel : nous ne pouvons consacrer à la scène qu'une partie de nos loisirs. Nous serons donc des amateurs, tournés vers le jeu et la fantaisie. La seule issue pour nous : le théâtre pour enfants. Sans doute la formation personnelle des acteurs passe au premier plan. Mais là n'est pas notre unique préoccupation. Si le théâtre d'aujourd'hui abandonne sa vieille indifférence, c'est que l'homme de la salle consent à rire ou à pleurer. La tâche s'est trop longtemps compliquée de ses préjugés, et c'est une des raisons de notre tentative. Faire entrer les jeunes dans le jeu alors que toutes leurs facultés émotives sont encore sensibles à l'irréel. Les quelques spectacles que nous leur avons présentés justifient trop notre attente pour que nous refusions maintenant de leur apporter autre chose.

AUJOURD'HUI...

Sans aucun doute, la nouvelle troupe que l'on conviendra d'appeler « les Pierrots », sans cadre défini, où chacun apporte en toute gratuité sa mesure dramatique, doit accepter une technique adaptée à ses fins : le jeu par la farce. « ...Non point ajouter à la pièce quelque chose qui n'y est pas, mais éclairer quelque chose qui y est caché, et qu'on laisse d'habitude dans l'ombre. » Baty, qui s'y connaît en ressources secrètes de la scène, devait penser à la farce que Chancerel aimait tant : « Je ne le cache pas, au point de vue spirituel et national, en humaniste, en homme de théâtre, en artiste et en chrétien, la farce ne m'apparaît nullement comme un genre inférieur. Proche de la danse, soumise à la musique, la farce, par le chemin du burlesque, peut atteindre à la poésie pure. » Réduire le texte, simplifier le décor, et laisser le champ libre à la mise en scène, au divertissement gratuit. Avec les costumes et les masques, voilà tous nos nouveaux moyens d'action.

Un atelier de fortune offre un refuge à toutes ces nécessités matérielles et artistiques. Création des décors, confection des costumes, moulage des masques. Discussions de mise en scène qui s'arrêtent avec le choix du directeur artistique. Exercices gymniques des plus fantaisistes. Et bien d'autres choses encore... « Les Pierrots » s'amuse ferme à préparer leurs spectacles. Le Père ne dédaigne pas de venir faire un brin d'humour, même aux moments de grand brouhaha déclamatoire ou opératique. Enfin libéré d'une fort lointaine et trop réaliste école dramatique de jeunesse, il se plaît à retrouver là une atmosphère d'intimité et de réconfort. Et nous, une longue mais toujours jeune sagesse qui tempère doucement notre ardeur.

...ET DEMAIN

« Les Pierrots » ont l'audace de voir grand et d'entreprendre beaucoup. Ils se proposent d'organiser des tournées durant les prochaines vacances. Ils sont à préparer « la Farce des Moutons », adaptation par Chancerel de « la Farce de Pathelin », « le Pâté et la Tarte » du moyen

âge, et « le Poulet » de Carmontelle. « Le vent de novembre », de Verhæren, en récitation chorale, et « le Meunier, son Fils et l'Ane », arrangé par Chancerel, figurent sur la liste de leurs prochains spectacles. Un des leurs vient de terminer une fantaisie géométrique : « les Cônes ». A l'occasion de leur spectacle annuel, ils hésitent à choisir entre « la Jalousie du Barbouillé », « le Mariage forcé » de Molière, et « les Plaideurs » de Racine. L'enthousiasme ne faiblit pas. Ils tentent de continuer et d'étendre l'influence de la chose dramatique, en toute conscience de leur inexpérience, et dans la confiance d'apporter une autre forme de vivante poésie.



Si nous ne craignons pas les aventures de notre agitation et de notre ferveur, c'est que les *Compagnons* ont osé avant nous. C'est un réconfort pour nous de leur rendre ce témoignage qu'ils ont prêté par leur théâtre une collaboration magnifique à la formation des jeunes comédiens et du public. A nous rapprocher d'eux, nous avons ressenti la misère de notre théâtre et le besoin d'un renouveau dans l'art par la joie et la fantaisie. Un soir, un des nôtres a laissé la salle pour la scène où, grand Pierrot timide et maladroit, il a commencé d'ébaucher de longs gestes. D'autres ont deviné un désir sincère d'entrer dans le jeu, et l'ont suivi sans hésiter.

Maurice BLAIN

dans les nouvelles . . .

« JEANNE AVEC NOUS »

On a beaucoup parlé, à Paris, de « Jeanne avec nous », de Vermorel. De « Gavroche » à « Action », de Gabriel Marcel à Jean Tardieu, personne n'a passé sous silence la seconde présentation de la pièce. La première avait eu lieu pendant l'occupation, et c'est peut-être ce qui explique la vogue qu'elle a connue. La similitude des situations (défaite, occupation) devait rallier les résistants de fait et d'intention, et Jeanne d'Arc se trouva incarner, pour les spectateurs, la France véritable, convaincue de sa mission, que le malheur peut abattre mais qui ne consent pas à la honte : « Comme il est doux le mot patrie, quand il s'allie au mot RÉVOLTE ! »

On s'accorde à reconnaître à Vermorel un grand avenir d'auteur dramatique, pour son Cauchon, son duc de Bedford, son Lemaître. Là où il révèle sa faiblesse, selon Gabriel Marcel, c'est dans le personnage même de Jeanne d'Arc. Autant qu'à Bernard Shaw, qui a écrit lui aussi une « Jeanne », il manque à Vermorel le sens du sacré, seul capable de saisir le niveau véritable où se situe le drame de la Pucelle. Il ne manie qu'avec une certaine difficulté les répliques historiques du procès, et leur cadre n'est pas de même qualité. La poésie est une connaissance par connaturalité. C'est pourquoi Péguy, qui, pourtant, n'eut pas recours au texte traditionnel, nous a donné cette Jeanne essentielle à laquelle on ne peut comparer que celle de Claudel.

« LA FOLLE DE CHAILLOT »

« La Folle de Chaillot », telle que présentée par Jovet, marque un sommet du théâtre français. Et c'est ce qui fait naître, à côté de l'enthousiasme et de l'admiration de tous, un malaise, une inquiétude. On semble penser qu'il en est de ce sommet comme de tous les sommets, qu'il s'en suivra une pente descendante, si l'on s'obstine dans la voie qu'a tracée le couple Jovet-Giraudoux.

L'art est fait d'une tension analogue à celle d'une fronde que l'on fait tourner avant le lancer. Il semble qu'on ait atteint une des limites de cette tension ; qu'en passant outre, on entrerait dans le domaine des ombres.

La seule solution au problème serait un retour à la vie, aux personnages d'une poésie plus « charnelle ». De là, le théâtre pourrait à nouveau s'orienter, et les dramaturges neufs, s'écartant résolument de trop brillants modèles, s'inspirer du conseil de Gide à Natanaël : « Crée de toi... ah ! le plus irremplaçable des êtres ! »

L'OPINION DE MAURIAC

Est-il besoin de démontrer ce que la poésie a d'unique et d'individuel du point de vue de l'auteur ? Il suffira d'entendre Mauriac avouer à Jean Queval, des « Nouvelles Littéraires », son incertitude devant le même spectacle :

— Sur « la Folle de Chaillot » — d'ailleurs incontestablement un beau spectacle — je préfère ne pas me prononcer.

Il ajoute que l'école née de Giraudoux fait fausse route dans sa croyance que la poésie, au théâtre, naît des mots et des images. Mauriac ne parvient pas à se libérer des passions et des sentiments tels que les concevait Racine. Et voilà par terre, selon lui, toute une aventure théâtrale qui est précisément à son apogée.

POUR UN ESPRIT D'ÉQUIPE

S'il faut en croire Gordon Craig, le théâtre anglais souffre d'une maladie mortelle.

On trouve bien en Angleterre des dramaturges de talent, des interprètes admirables... mais ils n'y restent pas longtemps, tant l'atmosphère est viciée par l'esprit de lucre et d'ambition. Shakespeare lui-même est de moins en moins lu, de moins en moins joué (si ce n'est à Stratford-on-Avon, avec toute la pompe du « culte officiel », ce culte qu'on rend aux grands hommes quand ils sont morts, et qui les tue toujours un peu plus.)

On s'est beaucoup battu, en Angleterre, pour la liberté du théâtre. En définitive, la liberté réclamée n'était que la liberté de la caisse. Elle est nécessaire, sans doute, mais à la condition de n'être pas l'unique idéal proposé.

Le théâtre anglais, selon Craig, se meurt de n'avoir pas compris le sens de l'équipe, de ne s'être pas engagé à fond, sans concessions. Il lui a manqué le désintéressement, seule base d'un souci de bien faire, de donner une pleine mesure. L'expérience a pourtant été faite d'un théâtre sérieux, digne, où le souci commercial passe au second plan, et il est prouvé qu'il peut vivre, couvrir ses frais.

Le public est sensible à l'estime qu'on a pour lui. Il ne digère pas les sous-produits. Il sait discerner les défaillances, qu'il pardonne, et les manquements à l'authenticité, qu'il ne pardonne pas. Il exige une ferveur.

LE THÉÂTRE VOLANT

Nombre de théâtres français ont été détruits par la guerre. Il ne saurait être question de les reconstruire en ce temps où les efforts sont concentrés sur les problèmes de l'habitation. Aussi bien, il vaut mieux qu'il en soit ainsi. Beaucoup de municipalités ne voient la nécessité que d'une seule salle de spectacle, pour le théâtre et le cinéma, alors que les exigences des deux arts sont totalement différentes.

Pour remédier, en attendant, à la pénurie des salles, Pierre Sourel a imaginé un « théâtre volant », sorte de grande tente démontable, semblable à celles des cirques, qui ferait toute la tournée avec la troupe.

Sourel, un expert en la matière, s'en explique à Catherine Valogue, du journal « Arts ». Il ne semble pas cependant que son projet dussé se réaliser de sitôt, faute de fonds.

C'est Pierre Sourel qui construisit, en 1937, le théâtre d'essai de l'Exposition universelle. Ce théâtre vit défiler tour à tour la Compagnie des Quatre-Saisons, de Barsacq, celle des Compagnons Routiers, de Chancerel, celles du Rideau gris, de Ducreux, du Rideau écarlate d'Itkine, du Rideau de Paris, de M. Herrand.

« Au théâtre, dit Sourel, les gens communient : le théâtre est une union, un enthousiasme collectif. C'est pourquoi les salles demi-circulaires, où les acteurs sont réunis au public par une chaîne de spectateurs, donnent une véritable atmosphère théâtrale. Malheureusement, on a de plus en plus tendance à construire des salles de théâtre semblables à celles de cinéma où tout le public se trouve à l'orchestre. C'est une erreur.

Je pense aussi que la scène doit s'avancer vers le public, car ainsi il vit plus profondément avec les acteurs. »

R. B.

« L'Histoire du théâtre au Canada »

par Léopold HOULÉ, M.S.R.C.

L'Histoire du Théâtre au Canada est une série de chroniques sur l'art dramatique canadien. La chronique se contente de la petite histoire, des faits divers, tandis que l'histoire véritable s'inspire de l'esprit de synthèse et s'appuie sur des jugements de valeur. Une histoire véritable du théâtre canadien est probablement impossible, parce que l'historien ne découvrira que des essais dramatiques et parfois même, il sera tenté de se demander si l'art dramatique existe réellement chez nous. Enfin, cette confusion entre ces deux genres littéraires pourtant si différents est peut-être une conséquence du succès des intéressantes chroniques de Robert Rumilly sur la province de Québec.

Ce travail de l'A. est tout de même rempli d'intérêt. Ces pages captivantes ressuscitent des événements littéraires oubliés, des manifestations de l'esprit français qui menaçaient de se perdre dans les ténèbres du passé. Celles par exemple qu'il consacre aux représentations dramatiques sous le régime français nous apportent la preuve que les dirigeants de la Nouvelle-France transportèrent ici la plupart des chefs-d'œuvre du XVII^e siècle. Corneille et Racine avaient leurs admirateurs à Québec, moins de soixante ans après la fondation de la colonie. Nous avons même eu, tout comme à Paris, notre querelle autour de Tartuffe. L'esprit français était installé d'une façon définitive sur la terre d'Amérique.

Léopold Houlé se penche avec amour sur ces premières manifestations. Il consulte même les mandements des évêques de Québec, les principaux rapports de nos archives. Sous sa plume facile, un aspect presque inconnu des premiers temps de la colonie revit pour le plus grand plaisir du lecteur.

En plus de ce retour vers le passé, l'A. nous confie des notes très précieuses sur les efforts dramatiques des cinquante dernières années. Souvenirs sur les acteurs, incidents qui ont entouré la présentation de telle ou telle pièce, autant de petits faits qui nous aident à mieux juger une époque en train de disparaître. Il faut regretter toutefois que l'A. ne prenne pas le risque de porter sur toute la production dramatique des jugements de valeur. Parfois, la mention d'une pièce banale voisine la

mention d'une pièce de valeur, sans qu'aucun indice ne puisse permettre au lecteur plus curieux que les autres de s'orienter, afin de prendre personnellement contact avec ce passé.

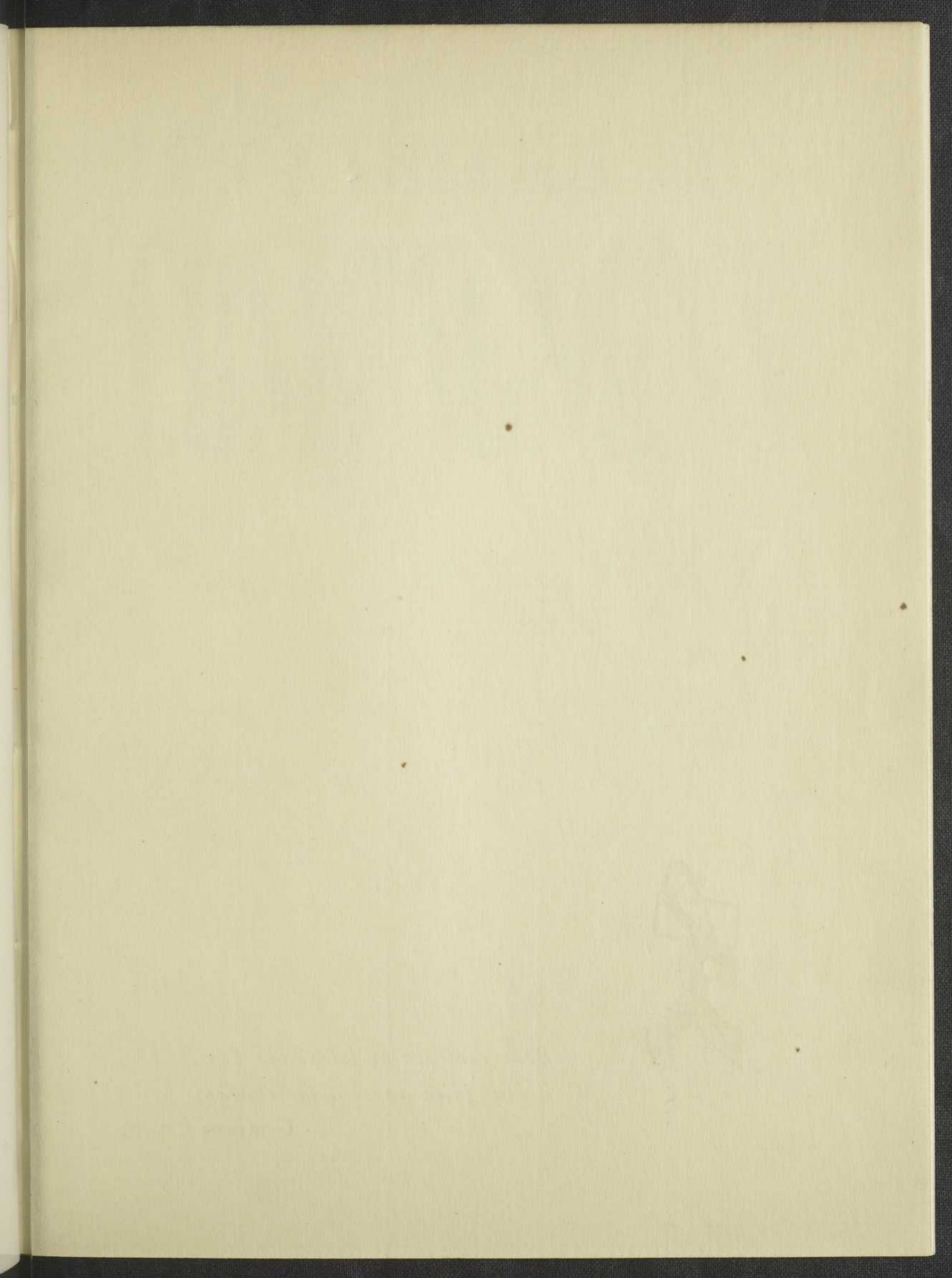
Enfin, la dernière partie de l'ouvrage est un plaidoyer en faveur des classiques au théâtre. La plupart admettent la valeur formatrice de ce théâtre ; ils admettent qu'il est le meilleur produit de l'esprit français. Mais devrions-nous nous arrêter là ? Ne devons-nous pas souhaiter la création d'un théâtre qui soit d'inspiration canadienne ? Il ne faudrait pas que notre admiration pour les classiques paralyse notre faculté de créer. Un théâtre canadien est possible. L'histoire de Léopold Houlé ne contient malheureusement pas d'indications qui pourraient aider nos auteurs dramatiques à retrouver dans le passé au moins les indices d'une tradition dramatique. « Nous rêvons, écrivait le Père Émile Legault, d'une réussite immense : l'élaboration d'une scène canadienne. » L'A. a toute l'expérience voulue pour aider les artisans de notre théâtre. Il a travaillé pour la scène et il s'est intéressé aux efforts du passé. Ses amis souhaitent sans doute qu'il dépasse les paroles d'espoir que nous trouvons à la fin de ces pages excellentes : « On avait cru que certains spectacles, ceux du naturalisme, ceux du cinéma, ceux de la bouffonnerie qu'on désigne à tort comme divertissements d'inspiration folklorique avaient déformé le goût du public et l'avaient détourné à tout jamais du théâtre artistique. On vient d'avoir la preuve du contraire... La masse du peuple a la vertu de la résistance et sait réagir à l'occasion. Ayons confiance puisque l'esthétique du théâtre — du théâtre littéraire, du théâtre humanisant, du théâtre réaliste spiritualiste, du mot d'un artiste, — a plu et que savoir plaire, c'est gagner sa cause. »

En somme, le travail de Léopold Houlé est celui d'un travailleur patient, d'un écrivain qui aime le théâtre et qui a travaillé pour lui, d'un littérateur qui ne fait qu'apporter à l'art dramatique, une preuve nouvelle de son amour et de sa fidélité. Si l'œuvre manque d'unité, si le lecteur était en mesure d'attendre encore plus de l'auteur, il faut féliciter ce dernier d'avoir voulu leur donner une idée de l'apport précieux d'une multitude de gens dont les noms sont presque menacés d'oubli. Si l'art dramatique suscite aujourd'hui tant d'espoir, c'est en somme grâce à ces humbles qui ont tracé les premiers sillons, dans le silence et l'obscurité.

Édouard LAURENT

Culture

¹ Volume de 170 pages, édité par FIDES, 25 est, rue Saint-Jacques Montréal et en vente au prix de \$1.00 ; par la poste : \$1.10.





*Pour ramener la joie dans l'art,
il faut faire appel à la jeunesse.*

GORDON CRAIG