

B.S.S.

13-30-70

LES CAHIERS DES COMPAGNONS



1 BULLETIN D'ART DRAMATIQUE

VOLUME II — NUMÉRO I

MONTRÉAL — JANVIER-FÉVRIER 1916

228

LES CAHIERS DES COMPAGNONS

Une seconde série des Cahiers

Cette livraison amorce la seconde série de nos Cahiers. Elle coïncide avec le renouvellement du calendrier, et se poursuivra durant toute l'année 1946. Sans périodicité exacte, mais au rythme normal de six livraisons par année. Ainsi nos abonnés seront servis scrupuleusement.

* * *

Qu'on fasse de la publicité à nos Cahiers. Nous aurions besoin pour équilibrer notre budget d'au moins 1500 abonnés supplémentaire. Ils seraient faciles à trouver surtout dans les milieux de jeunesse. Rappelons, pour mémoire, le tarif extrêmement bas: \$1.25 les six livraisons. Étudiants: \$1.00. États-Unis: \$1.50.

*Les Compagnons offrent leurs meilleurs voeux
à tous leurs amis; ils leur répètent leur volonté
de servir, heureux toujours de rencontrer une telle
cordialité autour d'eux. --- Les Compagnons*

le drame et la musique

Paul Claudel a magistralement et définitivement exprimé la place que doit occuper la musique au théâtre. On ne peut plus fortement ni plus clairement dire là-dessus ce qu'il y a à dire. C'est l'évidence même. Voici donc ces quelques pages extraites du Christophe Colomb. On ne saurait trop les méditer et s'en imprégner).

« ... Mon propos réel est de voir l'usage que les dramaturges peuvent faire de la musique.

Il y en a un dont nous pouvons nous débarrasser tout de suite: c'est quand la musique intervient dans l'action en qualité de hors-d'œuvre ou de *numéro*, par exemple, quand l'un des personnages a à exécuter une petite chanson ou qu'un concert d'instruments ou de voix a pour une raison ou pour une autre à prendre place. Il n'y a rien de plus dangereux. On ne fait jamais sa part au musicien qui, en général, se moque complètement de la pièce et n'a qu'une idée qui est de placer sa petite partition. Il faut que toute l'action reste suspendue, un pied en l'air, si je peux dire, en attendant que Messieurs les exécutants aient fini leur agréable tapage. De plus, il y a entre l'atmosphère de la parole pure et celle de la musique, une différence presque douloureuse et le passage de l'une à l'autre a pour effet de détruire complètement l'enchantement où le pauvre poète s'est donné tant de mal pour plonger ses spectateurs.

D'où vient donc que non seulement le théâtre grec, mais tous les théâtres primitifs, jusqu'à et y compris le mélodrame des années quarante à quatre-vingt, aient fait usage de la musique?... »

Paul Claudel, au Japon, voit les représentations du Théâtre National (dit Kabouki):

« Je compris alors ce qu'était la musique dramatique, c'est-à dire employée par un dramaturge et non par un musicien, ayant en vue non pas la réalisation d'un tableau sonore, mais la secousse et le train à donner à notre émotion par un moyen purement rythmique ou timbré, plus direct et plus brutal que la parole. Par exemple, nous sommes au dénouement d'un drame. L'atmosphère est chargée d'orage. Quelqu'un vient. Quelque chose va arriver. C'est une des circonstances où en Europe tout un orchestre trouverait à s'employer. Au Japon, il y a simplement un petit homme jaune juché sur une estrade, avec une minuscule tasse de thé à côté de lui et devant lui un formidable tambour sur lequel son rôle est de taper. Je l'appelle le préposé au tonnerre. Ce coup unique et caverneux répété d'abord à longs intervalles, puis plus fort et plus précipité, jusqu'au moment où l'apparition effroyable et attendue vient enfin nous tordre les nerfs suffit, sans orchestre et sans partition, à nous placer dans l'ambiance voulue. De même quand la colère monte et que deux coqs humains sont près d'en venir aux prises, ou si quelque intervention péremptoire vient à se produire, trois ou quatre claques violentes et sèches administrées avec un battoir sur le plancher de la scène, suffisent à imposer silence à la parole et à ouvrir passage à l'autorité. C'est comme un maître dans une classe qui tape avec une règle sur son pupitre

pour se faire écouter. Pour employer un autre exemple, dans *Tristan et Yseult*, quand les deux amants, ayant avalé le fatal breuvage, tournent l'un vers l'autre des yeux égarés et sentent dans leur âme la passion dévorante tout-à coup qui prend la place de la haine, le trémolo du violon, pareil à la vibration de l'âme prête à se rompre, est tout ce dont le dramaturge a besoin et le reste du commentaire orchestral lui paraît inutile. Le bruit, le rythme, le timbre d'une cymbale ou d'une cloche, n'ont pas avec la parole parlée un contraste aussi tranché que la musique qui appartient à une sphère différente. D'autre part, le maintien d'un orchestre moderne dont le chemin est implacablement tracé par de petits signes noirs et par des barres de mesure sur la portée rigide n'a pas la vie et la souplesse nécessaire. Sur le théâtre japonais, le musicien lui-même est un acteur. Il suit le drame de l'œil et le ponctue librement au moment voulu à l'aide de l'instrument, guitare quelconque ou lyre, si vous voulez, ou marteau, qu'on lui a mis dans la main, ou simplement de la voix, car c'est là un élément magnifique du théâtre japonais, dont je m'aperçois que j'ai oublié de vous parler. A côté de la voix articulée, il y a la voix inarticulée, le grognement, l'exclamation, le doute, la surprise, tous les sentiments humains exprimés par de simples intonations et confiés à ces témoins officiels là-bas, accroupis dans leur petite loge. Quand nous sommes empoignés par le drame, nous sommes reconnaissants à cet anonyme qui pousse les cris à notre place et qui veut bien se charger d'exprimer nos sentiments par quelque chose de moins conventionnel que des applaudissements ou des sifflets.

La musique dans le drame classique du Japon et de la Chine a encore un autre rôle qui est d'exprimer la continuité. Elle est le fil du récit, comme on dit, en français, le fil de l'eau. Elle est la revanche latente du récit contre l'action et de la durée contre la péripétie. Elle est chargée de donner le sentiment du temps qui s'écoule, de créer une ambiance et une atmosphère, car dans la vie nous ne parlons pas et nous n'agissons pas seulement, nous écoutons, nous sommes environnés de quelque chose de vague, de divers et de changeant à quoi nous avons à faire attention. Ainsi comprise, la musique n'a pas pour objet de soutenir et de souligner les paroles, mais souvent de les répéter et de les provoquer, d'inviter à l'expression par le sentiment, de dessiner la phrase en nous laissant le soin de l'achever. Elle suit un chemin parallèle au nôtre. Elle vaque à ses propres affaires tandis que, l'oreille à son murmure chargé de souvenirs, de présages et de conseils, nous déchiffrons notre propre partition. Elle crée quand il le faut derrière le drame une espèce de tapisserie sonore dont les couleurs amusent et soulagent le spectateur et baignent de leurs reflets agréables, l'aridité d'une description ou d'une explication. Elle est pour l'oreille ce que la toile de fond est pour le regard.

C'est ainsi que le bruit d'un jet d'eau ou de cages remplies d'oiseaux se mêle plaisamment à la conversation et entraîne sur un courant de rêverie la prose de nos affaires quotidiennes... »

Paul CLAUDEL.

jean giraudoux et la tragédie

On pourrait croire que la tragédie n'est pas autre chose que la persistance, dans les sociétés les plus policées, et les plus paisibles, d'une des traditions les plus anciennes et les plus augustes de notre espèce: le sacrifice humain. Ce qui est sûr, c'est que le théâtre ne perd jamais complètement, même dans ses heures de médiocrité et d'abaissement, le double caractère religieux et sanglant qui en constitue le mystère, que la comédie elle-même apporte je ne sais quoi d'impitoyable dans la dérision dont elle couvre les insuffisances humaines, et que la cérémonie dramatique ou tragique a pour raison d'être et pour dénouement le membre rituel de victimes choisies, le plus souvent désignées depuis de longs siècles pour ce rôle sacrificiel par le mythe ou par l'histoire. Le raisonnable Aristote avait lui-même, sur ce point, devancé les recherches de nos psychanalystes en attribuant au spectacle tragique la vertu, non pas d'édifier et de moraliser le public, comme l'a cru le pauvre Fénelon, mais d'abaisser la tension meurtrière des cœurs humains en ouvrant aux passions sauvages, prisonnières de l'ordre civilisé, la possibilité d'un assouvissement dans le simulacre d'un crime collectif. De ce point de vue, les héros du théâtre, en mourant sur la scène, pourraient n'être pas considérés seulement comme les interprètes de l'auteur, mais comme les interprètes du spectateur, comme les images de la destinée parfaite et terrible que nous ne saurions atteindre, comme les acteurs du drame informe qui est en chacun de nous.

Il en résulterait que les grandes époques du théâtre pourraient bien être, le plus souvent, celles où les nations ont terminé leur crise d'adolescence, où les civilisations s'affermissent, où il n'est plus demandé à l'homme d'aller dans la vie de chaque jour jusqu'aux extrémités de lui-même, où la violence, la cruauté, l'intransigeance, l'affirmation jalouse de soi, le courage, ciments indispensables d'une société en formation, cessent d'être requis pour un emploi constant: le théâtre grec se manifeste lorsque a été écartée la grande menace asiatique, le théâtre anglais lorsque, après de furieuses convulsions civiles, religieuses et dynastiques, s'établit l'ordre élizabéthain, et notre théâtre lorsque Henri IV, Richelieu, Louis XIV, au lendemain d'une vie déjà brillante, mais sanglante et troublée, imposent la paix intérieure et constituent la France moderne. Je ne prétends pas tirer de ces quelques coïncidences une loi historique, mais seulement la remarque qu'il faut à la tragédie, pour épanouir avec la vigueur d'un contraste éclatant ses fleurs violentes et dangereuses, un univers très différent de celui dont elle porte en elle le symbole et la mémoire. Pour permettre à nos semblables de se contempler à distance d'eux-mêmes, de l'autre côté de la rampe, dans le miroir magique qui les pourvoit de travestis et d'attributs sur humains, dans l'exercice de vertus et de vices irréprochables, il faut un minimum de loisir, d'aisance et de recueillement.

C'est ainsi qu'on peut expliquer le paradoxe qui a fait renaître la tragédie à notre époque, non pas aux lieux les plus exposés à la tourmente et au saccage, non pas là où les forces dont l'homme moderne est submergé sont éprouvées dans leur actualité immédiate, observées le plus directement, mais dans des esprits

miraculeusement épargnés par ce déchaînement, dans des hommes que des privilèges quasi-magiques ont tenus à l'écart de toute atteinte et ont permis de marcher sur la mer, cuirassés de cristal, avec une immunité et une légèreté de danseurs, de jongleurs, de héros: Cocteau, Giraudoux. Dans une ère de pathétique encombrant et de tragédie dévaluée, les chemins de la nudité et de la grandeur ne pouvaient sans doute être parcourus que par ceux qui avaient en eux assez de sérénité, de raffinement ou d'inconscience pour traverser leur temps sans dommage, en déguisant leur anachronisme de quelques concessions à la mode et à la popularité, comme les oiseaux abandonnent quelques plumes aux pièges auxquels ils échappent, et les prophètes, à la foule qui les entoure, et pourrait bien les étouffer, quelques bribes de leur manteau. Les chemins de la nudité et de la grandeur ne pouvaient être retrouvés que par la recreation d'une virginité de l'univers et d'une virginité du langage, c'est-à-dire par le raffinement, l'artifice, la préciosité, les jeux somptueux de l'imagination.

Nul, plus que Jean Giraudoux, n'était apte à maintenir entre le monde, et lui-même écrivant, cette distance sans laquelle il n'y a pas pour le dramaturge de liberté possible, et pour découvrir, à une époque où les chemins directs vers la vérité de la condition humaine étaient barrés, les chemins détournés de la métaphore. A la veille du jour où *Siegfried* parut à la scène, les admirateurs même de Jean Giraudoux auraient sans doute admis les premiers que cet écrivain, le plus littéraire des écrivains, n'avait rien en lui qui le disposât au théâtre. C'est qu'ils étaient eux-mêmes abusés jusqu'à un certain point par un art habile à donner le change, à égarer le lecteur sur la piste d'intentions apparentes ou secondaires, à l'acheminer vers la simplicité plus forte par le détour de recherches exquises, à faire de l'ironie comme la pudeur de la gravité, de l'abstraction la pudeur de la sensualité et de la passion, de la métaphore la pudeur de la vérité, du raffinement la pudeur de la force. Dans les écrits de Giraudoux, l'attention et l'invention de l'auteur sont consacrées pour une bonne part à couvrir les corps nus des héros de draperies à la décoration rutilante, à placer, en avant d'une architecture aux masses solides et aux lignes pures, un décor luxuriant et immatériel de rosaces, de cristaux, de feuillages aux fines nervures, de prismes où la lumière blanche de la pensée se décompose dans ses couleurs fondamentales, de motifs ravissants, de surcharges, d'artifices et d'eaux chatoyantes. Rien qui paraisse plus étranger à un tel art que ces effets de grossissement, cette prise brutale sur le spectateur, cette complicité acceptée avec le public que le théâtre exige. Et comment, en outre, celui de nos écrivains qui a entretenu le dialogue le plus amical avec la création, celui qui s'est tenu le plus exactement de plain-pied avec tout être animé et inanimé, qui a rendu au monde, jusque dans le mal, son innocence de Paradis terrestre, et réhabilité le bonheur, comment Giraudoux pouvait-il avoir la moindre chance de faire renaître la tragédie ?

La chose paraissait en elle-même si invraisemblable que beaucoup de spectateurs et de critiques ont refusé de l'accepter même lorsqu'elle fut devenue évidente, qu'après *Siegfried* et *Intermezzo* on entendait toujours dire que le théâtre de Giraudoux n'était pas du théâtre, et que, pour n'avoir pas à désigner du nom de tragédies les seules œuvres dramatiques de notre temps, avec celles de Cocteau, où le sens de la tragédie eût été retrouvé (les œuvres de Claudel ne sont pas des tragédies, mais des drames) on voulut considérer *Siegfried* comme un drame, *La guerre de Troie* comme une thèse politique, *Electre* comme le charmant diver-

tissement d'un normalien fantaisiste, *Ondine* comme une féerie, *Sodome et Gomorrhe* comme un dialogue philosophique. On aurait peut-être eu plus de mal à se soustraire à l'évidence, si l'on s'était rappelé que le sort des véritables œuvres du théâtre n'est pas de sortir tout naturellement des souffrances et des convulsions d'un homme ou d'une époque, et qu'en France du moins, elles ne peuvent naître qu'après une lente élaboration et une lente maturation dans les serres jalousement closes de la littérature pure. Lorsque, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la tragédie française naquit, elle ne résulta pas d'un travail de mise en ordre et de perfectionnement effectué sur la matière théâtrale des farces et des mystères; elle ne se dégagea pas, comme la tragédie grecque, d'un rituel collectif et des cérémonies religieuses; elle fut le produit de la méditation d'écrivains qui appliquèrent à la traduction, à la paraphrase ou à l'imitation d'Euripide et de Sénèque le langage en même temps archaïque et précieux, surchargé d'une érudition mythologique parfois pédante, et pourtant d'une admirable fraîcheur, que leur avaient donné les grands poètes baroques de la Renaissance. Il ne faut pas s'étonner qu'en une époque où l'imitation de la vie ordinaire semblait être devenue la règle et le poncif du théâtre, l'honneur de s'affranchir de l'étroite carapace des conventions boulevardières et naturalistes ait été accordé à un écrivain armé, lui aussi, contre les sollicitations trop pressantes de son temps, par la double cuirasse de la préciosité et de l'érudition. Tout renouvellement de la tragédie, dans notre siècle, supposait cette condition préalable, que les héros tragiques fussent rappelés à la vie et qu'on leur donnât à respirer sur la scène l'oxygène d'un langage nouveau. Entre Judith, Electre, Hélène, endormies dans les bibliothèques ou les pompes poussiéreuses des théâtres subventionnés, et les problèmes, les amours, les cruautés de notre temps, privés de modèles mythiques et de répondants millénaires, il fallait qu'une communication fut établie, il fallait donc un interprète, peut-être aussi un diplomate. Tout avait préparé Jean Giraudoux à la tâche d'extraire un diamant plus pur des mots du théâtre vulgaire et de mettre à la disposition des héros tragiques un langage assez neuf pour convenir à leur éternité, un langage digne d'oreilles et de bouches sacrées.

La première tragédie de Jean Giraudoux mettait encore en scène des personnages de notre temps, des nouveaux venus sur l'autel de la destinée humaine: Siegfried, Geneviève. Peut-être Giraudoux ne se sentait-il pas encore assez sûr de lui pour réconcilier les hommes de son temps avec le peuple imposant des plus vieilles Figures enfantées par l'imagination de l'espèce. Mais à peine Siegfried eût-il été présenté sur la scène, il devint évident qu'en dépit de l'apparente proximité qui les liait à nous, en dépit de cette Allemagne et de cette France toutes contemporaines qui engageaient en eux le dialogue, en dépit des signes d'intelligence et des mots de passe par lesquels ils rassuraient un public par moment un peu déconcerté, ces personnages prenaient leur distance, et avaient déjà commencé d'évoluer dans le monde interdit et fascinant où il serait également impossible à tout spectateur de les perdre de vue et de les rejoindre. Dès lors, Jean Giraudoux était certain de pouvoir se permettre, ce qui parut un détour vers le magasin démodé de péplums, de couronnes et d'attitudes du théâtre académique, ce qui était en réalité la route la plus droite et la plus sûre vers son but. En apparence, il allait manier avec une nonchalance assez irrévérente les poupées tragiques que notre civilisation, en grandissant, avait abandonnées près de son berceau, et un bon nombre de spectateurs voyaient dans cette résurrection d'Egis-

the et d'Hector une sorte de divertissement ironique, un thème pour musique d'Offenbach. Mais la vérité était autre: comme Racine, et pour reprendre les mots dont Giraudoux lui-même s'est servi à propos de Racine, Giraudoux avait désormais besoin de héros qui n'eussent pas vécu seulement une saison dans les limbes tragiques, mais en eussent connu tour à tour le printemps, l'été et la désolation.

La jeune fille Judith va vers le conquérant beau et terrible, en mettant un masque d'héroïsme à son ennui et à son désir; elle frappe son amant endormi sur le lit où elle a connu par lui l'enivrante dévastation de l'amour; mais cet amour est le piège même que Dieu lui a tendu pour que sa volonté fut faite: et Judith, accablée par la voix qui fait le mensonge vérité, et la vérité mensonge, se résigne à être la sainte, devant son peuple et devant l'histoire. La pure, l'inflexible Electre entraîne sans défaillir tout son peuple dans le désastre, pour qu'Egisthe et Clytemnestre soient punis, car elle ne veut pas d'une vie qui se fonde sur les impostures et les concessions humaines. La petite immortelle Ondine se perd pour goûter avec Hans les amours terrestres, imparfaites et inégalables, parce qu'elles sont condamnées à finir. Autour d'Hélène de Troie, fragile, insensible et formidable comme une idole, celle qui ne fait pas un geste et celle par qui tout arrive, le généreux courage d'Hector affronte en vain les intrigues des marchands de vies humaines. Tandis que la vengeance de Dieu est suspendue sur Sodome et Gomorrhe, un homme et une femme échouent dans l'entreprise de réconcilier le couple terrestre dont l'unité retrouvée sauverait le monde. De jeunes héros, diamants de pureté et d'intransigeance, voient sombrer leur exigence d'une grandeur et d'une plénitude absolues dans le crânage ou dans le bonheur. Des filles et des femmes à l'âme vierge courent d'un pas intrépide et fatal, comme l'insecte vole vers le feu, vers le monstre ou le dieu qui va les dévorer, et pour celles qui sont d'essence mortelle, et pour celles qui sont d'essence immortelle, ce monstre, ce dieu s'appellent l'homme. Sous des figures variables, soudards ivres, mendiants nonchalants et railleurs, anges justiciers au cœur pitoyable et impitoyable, se mêlent aux personnages humains d'autres personnages par la voix de qui la volonté de Dieu se manifeste, la vérité éclate, la catastrophe se déchaîne, la destinée s'accomplit; et en vertu de la solidarité inéluctable qui lie dans l'univers l'existence de chacun à l'existence de tous, le moindre soupir humain au cheminement des étoiles, il suffit parfois, dans un moment et dans un corps prédestinés, d'un geste où il eût fallu un silence, d'un silence où il eût fallu un geste pour décider de l'écroulement d'un monde. On admet qu'au sentiment de certains spectateurs, les personnages de Jean Giraudoux paraissent manquer de chaleur et d'épaisseur terrestres: c'est qu'ils sont consumés par la vérité qu'ils incarnent jusqu'à la plus parfaite transparence. Ils ne sont pas les exemples de nos amours, de nos douleurs et de nos limites: ils en sont les définitions étincelantes, les signes. Mais ce qu'on ne peut admettre, c'est l'affirmation que les conflits où ces signes s'affrontent manquent de vertu dramatique. Ils n'ont à s'en prendre qu'à eux, ceux qui ne savent pas pressentir, dans le jeu d'un dialogue lumineux et dépouillé, le mouvement de l'horlogerie fatale du langage, la préparation de la catastrophe dont l'Ange de Judith, le mendiant d'Electre commentent au dernier acte l'inscription soudaine et tonnante. Tandis que sur le devant de la scène les paroles de Giraudoux, comme celle d'un prestidigitateur adroit à détourner l'attention du geste essentiel, semblent nous égarer loin de cela même qu'elles

nous disent le plus clairement, pendant que nos yeux fascinés se prennent à ce piège de miroirs, la mort approche à pas de loup.

Nul ne peut dire quelles promesses contient pour l'avenir du théâtre la résurrection dont Jean Giraudoux fut le magicien admirable. Le mérite qui ne peut en tous cas, lui être contesté, c'est celui d'avoir reconnu que le monstre tragique ne pouvait être ramené devant le spectateur moderne qu'enchaîné dans les anneaux d'or du langage: le seul univers où la tragédie puisse vivre est l'univers du discours.

Thierry MAULNIER.

(*Formes et couleurs*. 1944.)

les Compagnons et les jeunes

Or, en ce temps-là, le théâtre agonisait. Les jeunes attendaient un homme, quelque chose qui allait laver cette lessive... Un renouveau artistique sur les tréteaux, une forme neuve de beauté et de poésie, un retour à la jeunesse, à la vérité, au jeu.

Les précurseurs, Copeau et Ghéon, Cocteau et Chancereau avaient préparé la voie. Ici, on était dans l'attente. Enfin l'étoile parut. Les Compagnons étaient nés.

Et depuis le *Jeu de Saint-Laurent du Fleuve* jusqu'aux *Fourberies de Scapin* en passant par le *Mystère de la Messe*, le *Misanthrope*, le *Comédien et la Grâce*, le *Barbier de Séville* et le *Chant du Berceau*, nous jouons avec eux, nous sentons à travers leur enthousiasme vibrer l'âme de notre jeunesse. C'est un peu notre voix, notre rythme intérieur.

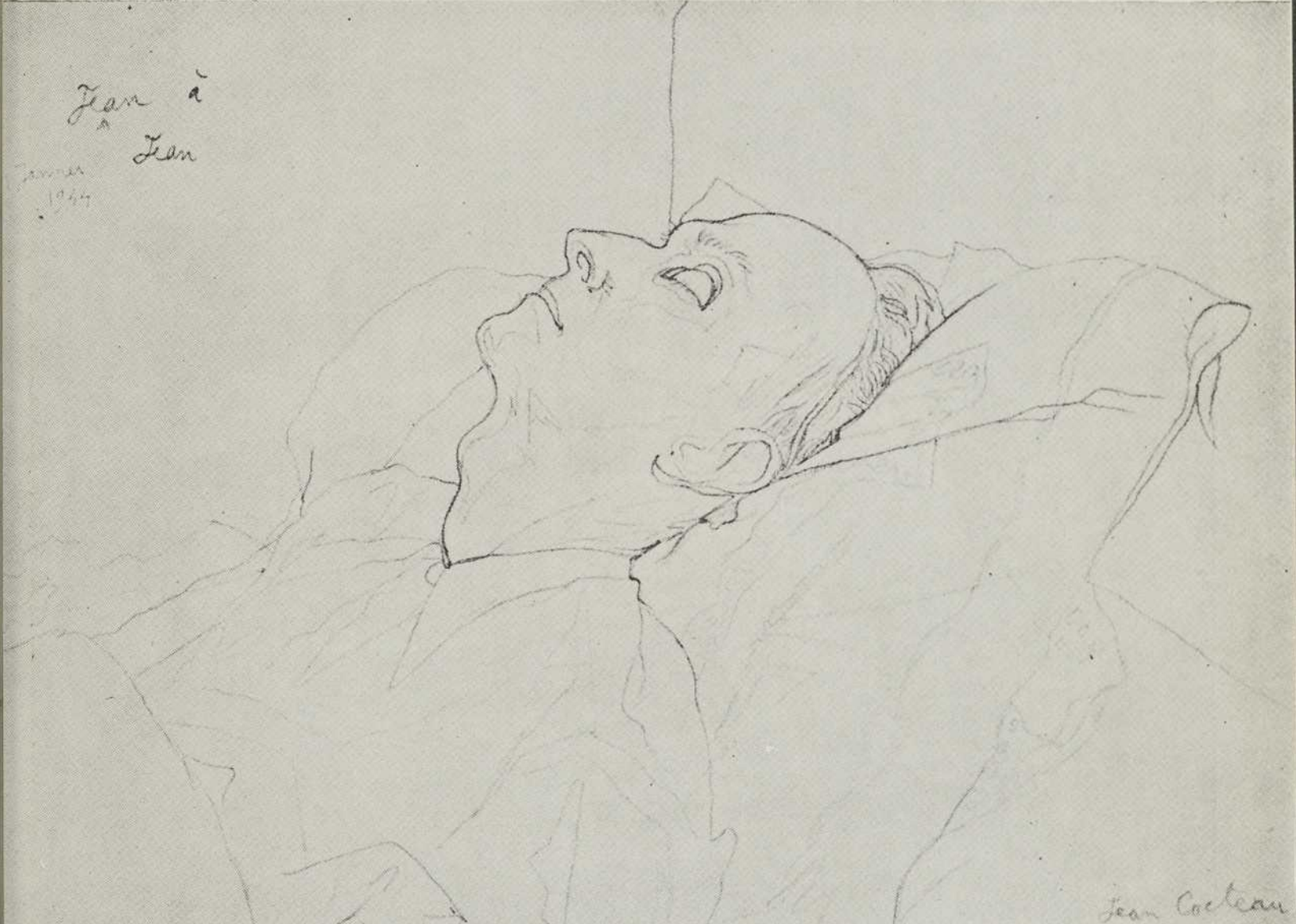
Rapidement, nos amis les Compagnons se sont installés en chacun de nous. Et ça n'a pas été sans nous troubler un peu. Ils ont éveillé les consciences, aiguisé les goûts, ébauché des élans, suscité des désirs. Notre collaboration à leur œuvre a amené chez nous une réaction, un mouvement dans le sens de leur vie. Maintenant nous avons besoin des Compagnons.

(*Le Trait d'Union*)

Externat classique de Ste-Croix.

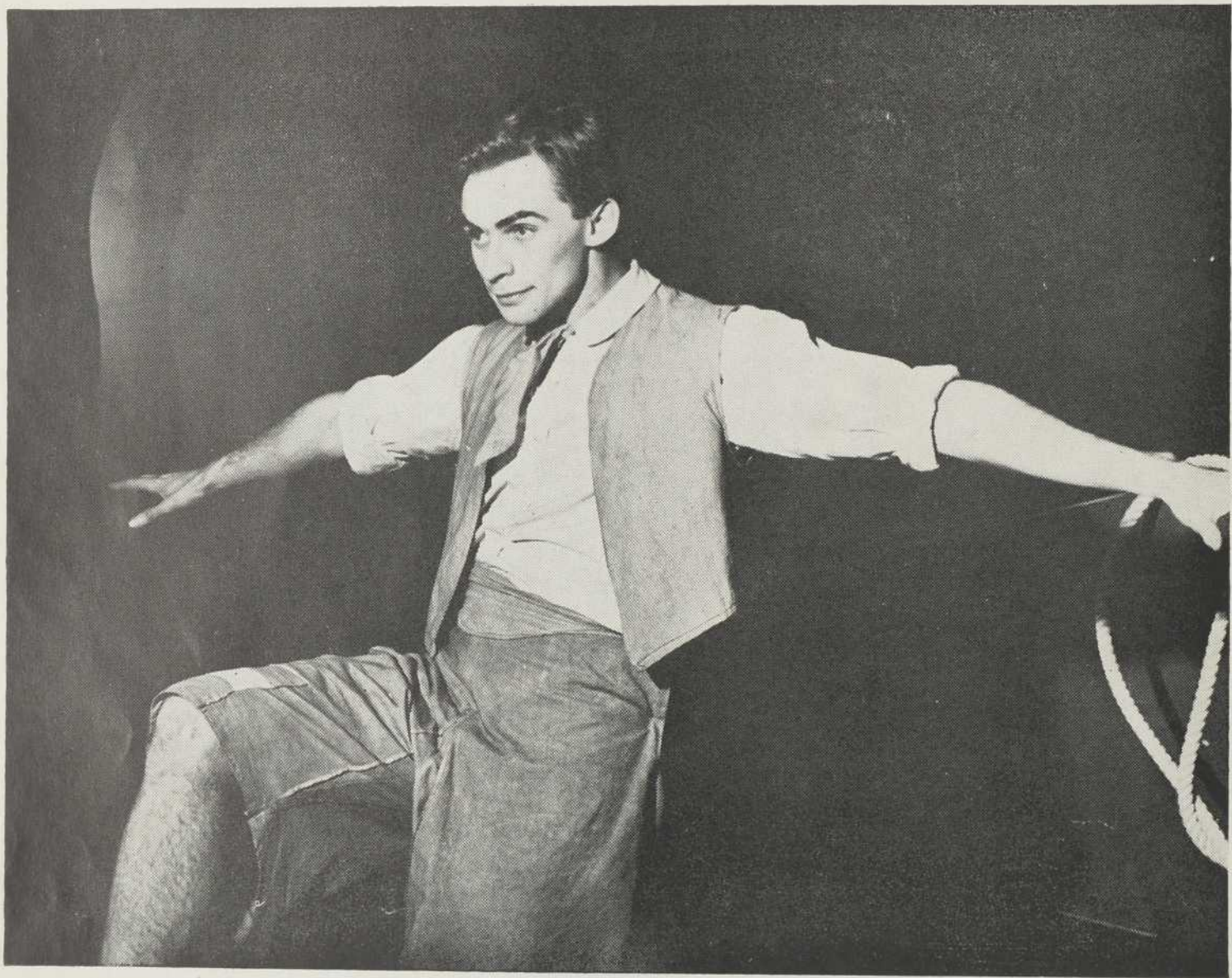
Jean à
Jean

Janvier
1967



Jean Cocteau

Jean Giraudoux sur son
lit de mort. Un crayon
de Jean Cocteau.



Japhet du "NOE" d'Obey
chez les Compagnons, 1945.

perspectives sur les compagnons

Ma vieille maman qui est une sainte du bon Dieu, une âme héroïque et tendre, avait grand souci de protéger son petit troupeau d'enfants contre les promiscuités de la rue; pour n'être pas trop fortement tentés de nous évader hors de l'enceinte familiale, nous passions nos vacances à « monter un spectacle ». Le Cousin Adélard dirigeait les répétitions et nous lui faisons confiance parce qu'il nous apparaissait, déjà, comme une colonne de culture. Le vieux voisin, « Pépère Bourdeau », venait à point nommé organiser la scène et nous invitions les amis à voir « le spectacle de la saison ». Dans la cave qu'il se donnait. Aux entr'actes, distribution de crème glacée . . . J'ai même souvenir d'une pièce écrite par une de nos sœurs, où je m'efforçais à la cruauté, sous les traits du Kaiser. Faut de crêpe à moustaches, que nous ne connaissions pas, je me fichais héroïquement sous le nez la queue de faux-crin d'un cheval-jouet. C'était ridicule et touchant.

L'aventure des Compagnons, c'est là qu'elle a pris naissance, dans cette cave de la maison, où j'ai contracté le virus du théâtre. Un virus qui ne s'expurge pas aisément. Je me rappelle que, lancé à fonds de train dans l'envoutante croisade de l'Action catholique, je retrouvais d'aventure, au pli du cœur, une persistante nostalgie de la scène collégiale.

Le théâtre me guettait, embusqué quelque part, au moment de quitter la J.E.C. que je ne pouvais plus guère servir. Je retournais au théâtre comme à une chose familière mais j'y apportais dans ma cervelle une *inquiétude*, cette patiente blessure que nous creuse en la chair l'Action catholique. Le théâtre ne m'apparaissait plus seulement comme une des patries merveilleuses de la poésie; je mesurais plus que jamais l'exiguité d'une théorie comme l'art pour l'art; je sentais que rien d'autre ne saurait me combler qu'une action dramatique ouvrant quelque perspective sur la surnature. Pour un peu, j'aurais béatifié Cocteau qui écrivait, au moment de ses retrouvements: « . . . l'art pour Dieu . . . »

Nous fondions donc les Compagnons. C'était en 1937. J'avoue que la formule ne m'en apparut pas évidente, dès le départ. Nos premiers spectacles furent rigoureusement chrétiens: *La Bergère au pays des Loups*, *Le Noël sur la Place*, *Le Mystère de la Messe* . . . C'était l'époque souriante et sans problème des premiers pas mal assurés. Nous étions cinq ou six; nous baignions dans la légèreté de l'amitié; nous rencontrions l'âme de Henri Ghéon et tout cela mettait autour de nous le sourire nombreux du printemps: poésie et saveur de l'Évangile.

Peu à peu, nous allions nous engager dans une aventure autrement plus exigeante. Cocteau nous communiquait son expérience du Vieux-Colombier; nous apprenions plus exactement qu'il n'y a pas deux théâtres: le bourgeois réaliste et le poétique mais un seul, celui qu'intuitivement nous aimions, qui apporte à l'homme de la rue rajeunissement et tonification, qui peut même devenir le point de rencontre d'un peuple dans une ample communion dramatique.

Nous avons eu cette audace, élargissant notre action, de nous attaquer au théâtre *commercialisé*, *installé* entre les mains d'*entrepreneurs* en spectacles.

Tout ce qu'on trouvait, alors, à proposer au peuple, sous couleur d'art scénique, c'était les détestables importations des boulevards parisiens, qui sont la honte de la France depuis soixante-quinze ans. Un théâtre prostitué, où ni l'art ni la foi ne sauraient trouver leur compte. Un tel théâtre nous paraissait indigne d'un pays comme le nôtre, évoluant rapidement vers la maturité.

Nous avons eu cette audace . . . Nous avons prétendu humilier le théâtre commercialisé, en révéler les rides et la décrépitude.

Et nous y avons déjà en partie réussi. Je le dis sans faux orgueil, parce que nous ne fûmes pas seuls à nous y efforcer.(1) A cette heure où nous nous installons sur la scène modernisée du Gésu, où nous proposons à l'élite de Montréal une saison régulière avec des œuvres de qualité, où Pierre Béique, administrateur des Concerts Symphoniques de Montréal, assume des fonctions analogues auprès des Compagnons, le théâtre boulevardier ne réussit guère à recruter des interprètes chez les jeunes et ses clients sont pour la plupart de vieux messieurs et des dames surannées.

La jeunesse a opté, massivement, pour la rigueur esthétique au théâtre. Il y a des chances que nous ne prenions pas figure de coloniaux à retardement, aux yeux de ceux qui, en France, ont orienté la scène vers l'authenticité: poésie, jeu et convention.

Il n'avait pas tellement tort, ce puissant mastodonte de l'art (?) à Montréal qui disait l'an dernier, dans un salon: « Il y a une troupe que je redoute ici, c'est celle des Compagnons. »

* * *

Dans tout ceci, on va se demander ce qu'il en est advenu de mes rêves apostoliques. J'éprouve le besoin de m'en expliquer.

Nous n'avons pas abdiqué le recours occasionnel au répertoire strictement chrétien, voire religieux: nous jouons cette année *Noé* d'André Obey, *Le Noël sur la place*, à Montréal et en province, nous promènerons dans les salles paroissiales *La Farce du Pendu Dépendu* de Ghéon, etc., nous serons encore invités à donner *Le Mystère de la Messe* ou tel grand jeu chrétien, y trouvant toujours allégresse plénière.

Mais nous faisons, en même temps, large part au répertoire profane; il n'est d'ailleurs pas sûr que tous nos spectacles soient acceptables par de jeunes conventines. Nous en tiendrons compte dans l'élaboration de nos matinées étudiantes. Il faut toutefois admettre que le grand public a l'estomac assez solide pour aborder Musset et Marivaux, Shakespeare et Anouilh. Nous nous réservons le droit de sélectionner dans la masse de la production dramatique et nous n'entendons pas, pour aguicher le chaland, alerter gratuitement les régions troubles de l'âme. Le théâtre est une belle chose; il reste un art de l'humanité et s'il ne saurait, sans se gauchir, devenir moyen de prosélytisme, il reste soumis aux exigences suprêmes de la conscience.

(1) Je pense à l'Équipe, à la Comédie de Montréal, avec certains spectacles (Jeanne d'Arc, L'Aiglon) à la compagnie de Madame Pitoëff, etc.

Notre ambition est surtout de constituer une équipe de comédiens chrétiens. C'est ici que je me retrouve et que je rejoins implicitement la pensée des grands réformateurs de la scène: Copeau, Stanislavsky, Chancereau, etc. J'ai bien dit la pensée: il n'advientra à personne, j'imagine, de croire que je veuille, une seconde, m'égalier à eux.

Tous ces bons artisans d'une scène rajeunie se sont rencontrés autour de cette évidence: *une réforme du théâtre ne saurait venir que d'une réforme profonde du comédien*. Je pense à Copeau qui disait un matin, après une nuit d'insomnie: « Pour refaire le théâtre, pour réaliser ce que nous construisons en secret, il faudrait d'abord être des saints. »

Nous voulons constituer une équipe chrétienne de comédiens . . .

Avez-vous réfléchi que l'acteur est celui qui joue son humanité à la scène: son instrument à lui c'est tout son être, son corps, son âme, son cœur. Il n'est pas indifférent que cet instrument soit de la plus haute qualité. Pour lutter contre les déformations qui menacent le comédien: amour-propre frénétique, jalousies, cabotinage, mœurs troubles, individualisme replié, nous formons une équipe où nous nous efforçons à une charité exacte entre nous, à une vie d'équipe intense, à la vérité de la modestie que vient appuyer la loi de l'anonymat.

La caractéristique première des Compagnons c'est l'amitié et la jeunesse du cœur. Chaque dimanche matin, nous entendons la messe en commun, nous nous donnons une petite impulsion spirituelle et puis, c'est le déjeuner familial, joyeux et bruyant.

Je ne pense pas avoir jamais sacrifié, du moins durablement, cette primauté de la fusion dans l'amitié. Au risque de scandaliser les clients, je dirai même que je suis disposé à réduire la qualité d'une présentation scénique plutôt que d'introduire un ferment de dissolution dans l'équipe. Il est assez facile de grouper une distribution idéale; il est plus malaisé de lever une recrue de comédiens désireux de servir l'œuvre dramatique en esprit de désintéressement et d'amitié.

Une réalisation scénique doit surgir d'une ferveur commune et d'une concertation hiérarchisée: je ne vois pas comment la chose puisse se rééditer à plusieurs exemplaires sans l'amitié.

Les Compagnons tâchent aussi à se forger des âmes d'artisans. Nous parlons quelquefois de la cathédrale dramatique qu'il faut bâtir. C'est une allusion moins que discrète à l'action et au comportement spirituel de ces bons ouvriers du Moyen-Age, lesquels n'ont pas laissé leurs noms, peut-être, mais les dentelles aériennes et les élans de la pierre, ouvrée en belle et haute conscience.

Aujourd'hui, tout le monde se dit artiste. Un méchant mot auquel la Renaissance a fait un sort. Le théâtre, plus que tout autre art, a pâti de cette surenchère et de ce déplacement de valeurs: la vedette théâtrale est la première ennemie du théâtre: « . . . on doit exterminer les acteurs et les actrices, disait La Duse; ce sont eux qui rendent l'art impossible . . . »

Les Compagnons savent que pour faire œuvre honnête et durable, ils doivent développer en eux cette modestie qui les rendra conscients, toujours, de leur *petit métier*, après des années de pétrissement et qui leur arrachera sincèrement cet aveu de Stanislavsky sexagénaire: « Je sais bien que je ne sais rien . . . »

C'est qu'au fond, pour ne pas trahir le théâtre, il faut garder en soi une perpétuelle jeunesse et renouveler chaque jour ses puretés. Pourquoi un certain théâtre détermine-t-il une sourde irritation ? C'est parce qu'entr'autres choses il est proposé par des comédiens qui se croient arrivés et qui se fondent sur leur seul métier quand le spectateur attend une communication de l'âme.

Ai-je besoin d'ajouter que les Compagnons ne sont pas des saints et qu'ils se défendent bien de jouer les purs et les parfaits ? On nous a fait grief déjà de ce que l'on appelait dédaigneusement « l'esprit de chapelle » quand nous nous appliquions seulement à défendre le climat de notre équipe, son unité et ses minces richesses intérieures.

* * *

Je suis bien tenté d'allonger un peu cette sauce pour me délester de quelques vieilles réflexions.

Nous inaugurons, le premier novembre, une nouvelle saison dramatique, dans la salle modernisée du Gésu. Nous devons à l'initiative des PP. Jésuites de convier le grand public dans un théâtre exceptionnel qui nous arrive comme marée en carême, au milieu de la pénurie légendaire de centres d'art à Montréal.

Nous y donnerons la comédie à l'intention de l'élite cultivée mais nous n'oublierons pas, pour autant, le bon peuple de nos paroisses. C'est pour lui aussi, pour lui surtout peut-être, que nous travaillons: il nous réserve de complantes joies parce qu'il a des chances d'être vrai, spontané, non empêtré de faux esthétisme. Nous continuerons donc de jouer pour nos amis des petits centres ruraux.

Là aussi nous entrevoyons un travail d'assainissement et de construction spirituelle. Trop souvent les auditoires des paroisses ont été appauvris par des comédiens sans vergogne qui leur apportaient de mauvais cuisinages de radio-romans, des mélôs dégoulinants ou des vaudevilles rapetassés. Avec l'excuse facile que c'est toujours assez bien . . . pour la campagne.

Le plus tragique de l'affaire, c'est que ces colporteurs de la camelote dramatique trouvent souvent des complicité inconscientes chez les prêtres de nos paroisses. Cela s'explique assez bien: on veut distraire son peuple, grouper la grande famille devant les tréteaux de la salle et l'on écoute d'une oreille trop bienveillante les propositions . . . pourvu que la morale soit sauve. Quand elle l'est, trop heureux.

Mais il n'y a pas que la morale, il y a le développement culturel de son peuple, il y a le défrichement des cerveaux, il y a l'enrichissement spirituel et intellectuel . . .

Écoutez une petite expérience. Il y a quelques années, les Compagnons donnaient un spectacle dans une salle de province. Les responsables du théâtre étaient des jeunes de la paroisse qui n'y regardaient pas de trop près pour consolider le budget de leur scène. Sur les murs de la coulisse s'étaient affichés des précédents spectacles: *Le Cow-boy solitaire ! Mère qu'as-tu fait? ? Aurore . . .* évidemment, etc., etc.

Nous nous demandions quelle impression ferait notre spectacle à nous: *Le Mort à cheval* de Ghéon. A la vérité, résultat désastreux, salle indifférente, déçue. Le lendemain, nous reprenions le même spectacle à Saint-Jovite, chez le Curé Mercure: un auditoire en or, des réactions vives, intelligentes, à la française. L'allégresse des beaux soirs, dans la salle, sur la scène.

Comme j'en faisais réflexion à Monsieur le Curé: « Ah ! mon Père, me dit-il, j'ai toujours filtré soigneusement tout ce qui entrait chez nous. Il me semble que nos gens ne sont pas déformés. »

Ah ! cher Curé au cœur légendaire, vous aviez compris ceci, vous et plusieurs de vos confrères, car vous n'êtes pas seul, révérence gardée, vous aviez compris que la salle paroissiale était pour vous non le moyen de faire des sous mais de distraire agréablement vos gens, de les nourrir, de les cultiver, de déterminer en eux de riches prolongements. Et vous n'étiez pas tenté d'abolir aujourd'hui le fruit de votre travail d'hier. Et vous préféreriez garder votre salle fermée plutôt que d'y admettre la médiocrité.

Qu'on ne m'en veuille pas d'y aller avec cette franchise. Je sais bien que l'on a souvent été dupés par des sollicitations équivoques et que l'on ne s'apercevait que sur le tard, le rideau levé . . . que le jeu n'en valait pas la chandelle. C'est parce que je sais les bonnes intentions de tous que je me suis permis d'écrire ceci. Dans les milieux où l'on s'occupe d'éducation populaire, j'ai entendu déplorer l'exploitation abusive de notre peuple par les mercantis des scènes ambulantes; je ne voudrais pas que l'on justifiât, ne fut-ce qu'en un seul endroit, cette réflexion trop fréquente: « Dire que ce sont nos prêtres qui leur ouvrent les salles paroissiales . . . »

Émile LEGAULT, c.s.c.

(*Relations*, oct. 1945)

« Qui s'approche d'une équipe avec le désir d'en faire partie, il ne demande pas qu'on lui donne un emploi. Il regarde, il écoute, il réfléchit, il attend et le jour où on a besoin de lui, il est là, à la place qu'il doit occuper et qu'il a lui-même trouvée.

Léon CHANCEREL.

« En vérité, si le théâtre est le miroir de notre civilisation, dans quelle civilisation, Seigneur Dieu, vivons-nous ?

Alfred POIZAT.

« On ne peut pas être du théâtre et du monde. On ne peut passer de notre climat à un autre. Il faut choisir. Et si l'on choisit le climat mondain, cela n'empêche pas de rester amis, bien sûr, et de servir le théâtre — du dehors. »

Léon CHANCEREL.

position du théâtre chrétien

sur la scène profane
et dans le peuple fidèle depuis 1940

La vie du théâtre chrétien est isolée; ses buts ne font plus partie des inquiétudes générales; ses possibilités d'action sont limitées; son concours dans le monde propre du théâtre n'est qu'épisodique. Mais si son destin semble s'inscrire en dehors de celui du théâtre général, le théâtre chrétien n'abandonne cependant rien de sa force qui est intérieure ni ne se prive d'aucun élément essentiel à sa constitution. Et rien ne l'empêche de demeurer attaché à son temps comme à toutes les époques qu'il domine sans cesse de son inépuisable spiritualité. Mais il est évident que c'est au contraire le théâtre profane qui, en rejetant de ses préoccupations les plus hautes et les plus délicates, s'est amputé d'une des plus grandes richesses de l'humanité et s'est voué à une certaine stérilité. Et d'autre part, incapable désormais de créer entre la scène et son auditoire d'individus la communauté et l'unanimité indispensables, il a dû renoncer à exprimer toute tendance générale et à refléter devant les faits le comportement profond des êtres et des foules. Le théâtre chrétien est le seul à pouvoir considérer ce moyen quasi complet et multiple d'expression humaine dans sa véritable utilisation qui n'est pas l'agrément ou le délasserement, mais qui est la confrontation avec le meilleur, la comparaison avec le pire et le mieux, et même la conversation avec le parfait.

Écartelées entre les thèmes antiques rapetassés, une pseudo-poésie autorisant l'abdication devant la réalité, et un désir violent de fuir dans l'histoire, les scènes mondaines n'ont guère réussi à exposer, ces cinq dernières années, qu'une confusion déplorable des valeurs authentiques. Ce goût de l'histoire, surtout de l'histoire moderne, ne fut au fond qu'une large enquête auprès de personnages célèbres que le sort tout à coup a condamnés à une défaite temporelle. Dans cette galerie de vaincus, mais qui du point de vue de la pensée, de l'univers ou de l'éternité sont d'incontestables victorieux, Jeanne d'Arc fut le plus souvent et le plus dangereusement portraiturée. La sainte n'en sortit pas toujours à son bénéfice, mais cette vie théâtrale de Jeanne, naturellement suscitée par les événements, doit être mentionnée dès l'abord car la Pucelle, inséparable de l'esprit religieux, est le lien entre le sacré et le profane et peut seule réaliser aujourd'hui une totale unanimité d'intérêt. Sans doute la *Sainte Jeanne* quelque peu sacrilège de Bernard Shaw et assez perfidement montée par Raymond Rouleau, et même la *Jeanne avec nous*, plus fille de faubourg que bergère et plus soudard que chef de guerre (mais c'est peut-être à cause de l'interprétation de Berthe Tissen), de Claude Vermorel, ne nous ont pas apporté l'entière satisfaction de la pure et sensible *Jeanne écoute* d'Henri Ghéon ou l'exaltation lyrique de la Lorraine de Péguy mise en scène par le « Rideau des Jeunes » et la « Comédie de Provence »; mais les célébrations monstres faites alors à travers la zone sud, en plein air ou en salle, avec le *Portique pour une Fille de France* de Pierre Schaeffer et Pierre Barbier, et avec l'oratorio de Claudel et Honegger, *Jeanne au bûcher*, ont affirmé l'adhésion des foules et confondu dans une même volonté le peuple fidèle et l'autre.

Que le théâtre chrétien profite de certains sujets pour s'introduire dans le jeu profane du siècle, cela sans doute est souhaitable et dans l'intérêt du « peuple infidèle » et aussi dans celui de la technique même de l'art qui n'a pas tant d'occa-

sions de renouveler ses références et d'élever son humanité. Mais si Jeanne d'Arc est un sujet qui présente trop de caractère nationaux pour ne pas pouvoir être réservé, on doit le plus souvent regretter que la plupart des autres ne soient interdits aux non-initiés. Quelquefois même, les intentions sont excellentes, et toutes les précautions ont été prises avec scrupule, comme il a été fait, semble-t-il, pour ce *Frère Soleil* de M. Emmanuel de Pio, qui a péché par audace et ignorance du métier, malgré ses toutes pures ambitions. A côté du théâtre pour le « peuple fidèle » — qui est surtout une foule méfiante à apprivoiser et rassembler — le « théâtre chrétien pour le monde » est une formule qui doit s'imposer: n'était-ce pas là, d'ailleurs, le dernier projet que notre cher Henri Ghéon avait médité et caressé? L'Odéon avait ouvert sa saison 1941-42 en créant le *Comédien pris à son jeu*, premier titre du *Comédien et la Grâce* que Ghéon avait destiné depuis près de vingt ans à emporter un jour », avec les *Trois Miracles de sainte Cécile*, le *Pauvre sous l'escalier*, *Scint Maurice* et *Bernard de Menthon*, « les défenses dressées depuis des siècles entre l'art dramatique catholique et le grand public »: l'œuvre après cette longue attente, très justement jouée et avec fougue par la troupe, du second théâtre français, recevait un tel accueil que Ghéon sans doute jugea le moment opportun pour installer le théâtre chrétien dans la Cité. Avec Jacques Reynaud, il fonde quelques mois après l'Association des Spectacles de l'Arbre qui devait être l'embryon d'un théâtre régulier, permanent, chrétien, et la première pièce qu'il présenta ainsi au public fut les *Aventures de Gilles* à la salle d'Iéna en juin 1944. La troupe, composée de professionnels, jeunes, ardents, ayant le goût du jeu et le sens plastique de l'espace théâtral, connaissant la valeur du geste et sachant l'inscrire dans l'aire des tréteaux, avait compris et surtout senti la surnaturelle beauté de la légende. Sa conviction passa au public et même à la critique blasée que la qualité dramatique et technique de la pièce séduisit.

En même temps une autre tentative de moindre intérêt mais dont le concours n'était pas négligeable était faite au Palais de Chaillot où Pierre Aldebert créait dans le texte d'Henri Ghéon et dans ses décors la pièce de Tirso de Molina, le *Damné pour manque de confiance*: un public plus vaste et plus mélangé était questionné par l'intermédiaire d'acteurs dont le principal avantage était de se trouver tout naturellement à l'unisson de l'ensemble des spectateurs dans la malléabilité et l'indécision. L'enquête de Ghéon avait encore porté sur un public spécialisé et artiste lorsqu'il avait, quelques mois auparavant, présenté au cours des séances théâtrales du Salon des Artistes décorateurs, au Palais de Tokio, le *Jeu de la Visitation*, sorte de méditation commentée et scéniquement adaptée d'une des plus belles pages de l'histoire sacrée; Jean Sermaize et les Comédiens Errants, c'est-à-dire une troupe point spécialement catholique, l'interprétaient dans un rythme très poétique et dans un ton de véritable émotion.

Les réponses étaient donc concluantes: le public n'était pas rebelle, les troupes les plus diverses pouvaient aborder le répertoire, et la forme de celui-ci existait, point tellement éloignée, moins en tous cas qu'on aurait pu le supposer, de sa forme pure; mais avant tout elle exigeait une grande sûreté technique. Cependant la mission de fonder ce théâtre chrétien pour profanes, ce n'était pas à l'auteur de Pranzini et de Violante qu'elle était dévolue: Ghéon mourut alors que les *Aventures de Gilles* tenaient encore l'affiche, mais la première salle de ce genre qui s'édifiera en plein Paris ne devra-t-elle pas inscrire à son fronton l'appellation « Théâtre Ghéon »?

On s'étonnerait peut-être si nous ne considérions pas comme une des victoires les plus marquantes du théâtre chrétien dans ce forçement des défenses dont parlait Ghéon, la sensationnelle création, à la Comédie-Française, du *Soulier de Satin* de Paul Claudel. M. Jean-Louis Vaudoyer et M. Jean-Louis Barrault, en prenant dans les circonstances que l'on sait une aussi audacieuse tentative et en la transformant en un triomphe mondial, ont mis le comble à nos vœux de chrétien et à nos désirs d'amateur d'art. Qu'on ait pu à une époque aussi emprisonnée dans les affaires terrestres et aussi enfoncée dans le matérialisme quotidien faire accepter une telle accumulation de magnificences idéales, de symboles sublimes et de préoccupations sur le rachat de l'âme, voilà qui éclaire singulièrement la complexité de l'homme moderne. Mais le cas de Paul Claudel reste étranger malgré tout au destin du théâtre chrétien. L'œuvre de Claudel n'entre pas dans une classification aussi déterminée, elle est essentiellement personnelle et ne s'additionne qu'au compte général de la pensée humaine. Depuis longtemps l'auteur de la *Jeune Fille Violaine* et de *l'Annonce faite à Marie* (celle-ci reprise encore et admirablement par le Rideau des Jeunes au Théâtre de l'Oeuvre en 1941, et aussi plusieurs fois en zone sud dès décembre 1940 par Eve Francis qui l'a menée alors jusqu'en Espagne, et celle-là, version précédente du même thème remontée pour quelques représentations par les « Jongleurs de Paris » et Maurice Leroy en mars 1944), depuis longtemps l'auteur de *l'Otage* a conquis l'audience d'un certain public où le profane et le spirituel s'unissent sur les sommets de la poésie, et dans lequel la place du « peuple fidèle » est occupée par une coterie de « snobs » : il y a de ce point de vue une confusion autour de l'œuvre de Claudel qui fausse sa portée, et il en résulte qu'une grande partie du public qui l'acclame n'est pas en mesure de le comprendre et se laisse emporter plus ou moins sincèrement par une beauté verbale extérieure, alors que le public avec lequel il devrait être en communion de pensée ne reconnaît pas son langage. Les représentations du *Soulier de Satin*, déformé sans doute un peu par des allègements nécessaires, et de ce fait clarifié par endroits et obscurci par d'autres, permettront, si elles se poursuivent régulièrement, de rétablir, nous le pensons, la logique, et en dépassant l'immédiateté du succès d'en creuser les fondations.

Nous touchons là à une sorte d'inactualité du dramaturge chrétien d'aujourd'hui qui semble, quoique bien participant à son temps, œuvrer pour plus tard. Ce pourrait être l'indication de son authenticité, car l'art véritable devance toujours son époque en l'embrassant et en la tirant en quelque sorte hors d'elle-même pour lui donner comme une vie éternelle. Ghéon n'a, du moins en France, pas pu rassembler les masses pour qui son théâtre est fait; Claudel atteint un public qui n'est pas celui qui lui est destiné, hors le public littéraire. Et au moment où Ghéon semble découvrir un auditoire à l'intérieur du monde profane, voilà que lui, Ghéon, fait défaut. C'est l'aventure même des précurseurs et, dans la renaissance religieuse populaire qui se prépare, ils joueront l'un et l'autre un rôle essentiel car ils auront ensemble tout dit, tout préparé, tout mûri.

Francis Jammes se joindra-t-il à eux? Son œuvre théâtrale ne comprend guère que la *Brebis égarée*, ressortie à l'Oeuvre par les « Jongleurs de Paris » au mois de mai dernier, mais cette émouvante banalité sonne d'un ton si purement

chrétien et harmonisé si intimement aux notes humaines que le genre réaliste « tranche de vie » a trouvé là son chef d'œuvre; cependant ici encore aucun public ne l'a reconnu.

Mais que ce public est donc instable et que ses engouements sont donc inattendus! Voici que, tout dernièrement, au printemps 1945, il a fait avec les *Gueux du Paradis* d'André Obey et G.-M. Martens un triomphe — et il a eu raison — à un genre que Henri Brochet et Ghéon lui offraient vainement depuis longtemps! Et il a goûté de T. S. Eliot un poème difficile, *Meurtre dans la Cathédrale*, qu'il est vrai, Jean Viller avait admirablement monté.

* * *

Que ce théâtre chrétien pour public du monde puisse, ou non, un jour s'élever du milieu de la Cité parmi les scènes profanes, il existera toujours maintenant, vraisemblablement, ou encore pendant de longues époques, deux peuples. Et le peuple fidèle à mesure qu'il prendra conscience du rôle du théâtre pour la vivacité de sa foi, exigera une nourriture plus abondante. Les temps, à Paris, n'ont guère été favorables à un tel développement, et le peuple fidèle manque de toute initiative: on ne peut guère citer que celle du Centre de Jeunesse de la rue Oudinot qui a fait appel à Henri Ghéon et à quelques éléments des « Compagnons de Jeux » d'Henri Brochet, pour monter, outre *Jeanne écoute, les Travaux et les Jeux dans la maison du Roi*. Mais tout le théâtre chrétien est fondé sur l'amateurisme (qu'il faut prendre à son sens original: amour), et l'impossibilité où furent les « Compagnons de Jeux » d'apporter leur concours à des séances privées et de donner des spectacles par séries comme avant la guerre (il y avait déjà là un essai de théâtre régulier, mais d'une forme spéciale: théâtre régulier pour peuple fidèle, et non théâtre chrétien régulier pour grand public) priva à peu près la capitale de toute vie féconde. Il y a donc nécessité à Paris d'une troupe sur l'exemple des « Compagnons de Jeux » ou des « Compagnons de Notre-Dame » à qui rien d'ailleurs n'interdit maintenant de se confondre et de renaître: les amis de Ghéon, nous le savons, y songent (1).

La province a été beaucoup plus active; les amateurs se sont rassemblés plus facilement; des groupes de « Jeune France » ont, en 1941-42, animés par Pierre Schæffer, Raymond Cogniat et A.-Ch. Gervais, parcouru la zone libre, ainsi que des Comédiens Routiers; le public de nos départements s'est d'une façon générale pendant ces dernières années, ouvert au théâtre avec une largeur inaccoutumée. La « Compagnie du Masque au Genêt », à Angers, a su en profiter, participant à des spectacles de variétés ou créant elle-même des pièces, tel ce *Comme un lion rugissant* de Léo de Vriès, et cette *Passion, notre Espérance* d'Henri Brochet, œuvre inspirée directement de l'actualité qui rattache le grand drame du Golgotha au drame de la France et rapproche l'homme souffrant de nos jours de l'Homme-Dieu supplicié dont la résurrection impose la réalité de l'*Espérance*. René Rabault, qui dirige la Compagnie, a porté cette *Passion* sur la scène du Grand Théâtre d'Angers et sur celle de Nantes.

(1) Une « Association des Amis d'Henri Ghéon » vient d'être fondée, dont le président d'honneur est Jacques Copeau, le président Jacques Reynaud, le vice-président Henri Brochet; le siège est 101, rue du Bac à Paris.

Tout récemment, c'est l'*Otage* qu'il a monté à Angers et à Rennes, où l'excitation intellectuelle a, du coup, dans tous les milieux, été poussée à un degré jusqu'alors inconnu. A Auxerre, Henri Brochet a fondé, dans le cadre provincial, des « Compagnons de Roger Bontemps », qui sur le modèle de leurs frères parisiens forment un centre régional en même temps que chrétien; Brochet a ainsi, engageant l'amour-propre de ses concitoyens, ressuscité des personnages du pays: Hippolyte Auger, auteur auxerrois du XVIII^e siècle, et le célèbre Cadet Roussel, qui sans être un saint local est tout de même « jongleur de Notre-Dame ». Ici comme là, la réussite fut complète dans toutes les classes de la société, y compris le clergé et les municipalités: Angers et Auxerre s'affirment comme les deux capitales actuelles du théâtre chrétien et prennent rang parmi les autres centres régionaux déjà peut-on dire célèbres, tels que Bussang ou Saint-Félicien d'Ardèche. Poitiers pourrait y prétendre aussi quelque jour grâce à sa célébration du *Saint Martin* de Ghéon par les étudiants de la ville, et pourquoi pas aussi Saint Laumer dans le Perche pour qui Henri Cochard écrivit trois actes savoureux joués par le village, renouant la vieille tradition en l'honneur de son saint ermite? Nous pouvons noter à ce propos que Chartres, sans avoir pu retrouver les grandes manifestations populaires d'avant-guerre, a tout de même pu accueillir, à la Pentecôte de 1942, les étudiants de Paris venus avec un *Triomphe de Notre-Dame*, écrit pour les solennités du voile (2). Mais la plus grande célébration, le triomphe le plus marquant, ce fut bien le *Miracle du Pain Doré* que Copeau monta à Baune à l'occasion des fêtes du cinquième centenaire des Hospices, et où, entouré de ses « Copiaux » étendus et renforcés d'amateurs locaux, de professionnels parisiens et des chœurs de la cathédrale de Dijon, il réapparut en maître d'œuvre devant un parterre d'évêques, d'abbés et de menu peuple. Dans le cadre à peine aménagé de la cour hi-torique de l'Hos ice, toute une ambiance était recrée.

* * *

Ces quatre années de malheur, le théâtre chrétien ne les aura pas perdues. Il ne s'est pas contenté de maintenir des positions si difficilement acquises au cours de vingt ans d'efforts, il les a améliorées dans certains cas, il a maintenu les liens et les contacts qui doivent préparer les temps meilleurs à venir. En continuant, même sous format réduit par les circonstances, sa revue *Jeux Tréteaux et Personnages*, Henri Brochet doit permettre, par sa courageuse persévérance, l'éclosion de la grande Revue d'Art théâtral chrétien qu'il nous doit et qui est nécessaire (3) Henri Ghéon a, de son côté, inauguré et tenu dans un hebdomadaire une chronique régulière de critique théâtrale où, pour la première fois, croyons-nous, ont été jugées du point de vue chrétien, en même temps qu'artistique, toutes les pièces de valeur parues sur tous les théâtres quels qu'ils soient, sans négliger bien enten-

(2) N'oublions pas cependant Bordeaux où les « Compagnons du Bon Vouloir » de Jean-Lagénie ont organisé en 1943 un cycle de conférences sur l'Histoire de l'Art dramatique français, qui fut confié à Henri Ghéon secondé par Henri Brochet, Jacques Reynaud et l'auteur de ces lignes: c'est dire son esprit. Le cycle fut répété au Théâtre des Célestins de Lyon, grâce à l'initiative de Jean Beaumont et du directeur du Théâtre Charles Gantillon. N'omettons pas non plus Nancy et les « saintes poupées » (marionnettes à gaine) du R. P. Pierre Brandicourt S. J. Il faudrait aussi parler du théâtre chrétien dans les camps de prisonniers en Allemagne sur lequel on possède encore peu de renseignements, mais où nous savons qu'il y eut des créations de pièces composées sur place et des représentations assez nombreuses du *Noël sur la place*, de Ghéon.

du les efforts des catholiques: cette initiative fut symbolique, elle est une prise publique de position, elle fut une déclaration de participation, elle affirme un droit de contrôle et d'appréciation sur toutes les productions profanes, surtout celles dont l'influence est redoutable comme le théâtre, et ce droit a été trop longtemps négligé pour qu'on puisse l'abandonner désormais. Nous devons à la mémoire du fondateur du Théâtre Chrétien moderne de le maintenir, comme nous devons à son exemple conduire ce théâtre à son triomphe populaire par la double voie qu'il nous a tracée et où s'est déjà engagée à sa suite la cohorte vaillante et résolue des Henri Brochet, Jacques Reynaud, Pierre Dumaine, R. P. Roguet (spécialiste aussi du théâtre chrétien à la Radio, du « théâtre d'anges » comme il dit, autre moyen d'introduire le Théâtre chrétien dans la Cité), René Rabault, Pierre Schæffer, Léon Chancerel, Charles Forot, Louis Pize... et de tant d'amis et sympathisants rassemblés dans les jeunes troupes issues de Copeau.

Michel FLORISOONE.

(3) Notons cependant que *Jeux, Tréteaux et Personnages* publia un nombre important de pièces inédites, non seulement d'Henri Brochet (dont voici *Ncël, notre joie*, second volet du diptyque dont la *Passion, notre Espérance* était le premier), mais aussi de Pierre Dumaine, Jean Touraine, Henri Ghéon... (Édit. Billaudot.).

L'Art Sacré, aux Éditions du Cerf.

« Je ne sais pas d'état qui demande des mœurs plus pures que le théâtre. »

(Diderot)

« Si vous appelez amateurs ceux qui ont horreur du métier passé à l'état de routine, du cabotinage qui tue la sincérité, de cette aisance prétendue qui ne cache que la paresse d'un travail imprécis. Oui, nous sommes des amateurs. »

(X. de Courville)

la chanson française

Mon collègue et bien cher ami Brugère me dit que les Canadiens n'ont pas tout à fait perdu le souvenir du vieil ambassadeur qui, autrefois, est venu à deux reprises leur porter le salut de la France ancienne, et contempler les assises de cette France nouvelle qui s'édifie, solidement fondée sur la langue et la religion sur les deux rives du Saint-Laurent. Depuis, ma pensée se reporte bien souvent à cette terre puissante où les vertus antiques ont pris de nouvelles racines et où la famille, sans desserrer les liens consolidés par l'épreuve, s'est élargie aux dimensions d'une patrie dont la charte est un sacrement. Par les échos qui, de temps en temps, m'en arrivent, par ceux en particulier que me portait, il y a quelque temps votre vénéré cardinal Villeneuve, je sais que l'on aime à écouter là-bas la voix d'un poète qui a puisé son inspiration non pas dans les traités de rhétorique, dans la prosodie des auteurs païens et dans ces manuels d'une galanterie surannée que nous ont légués les siècles périmés, mais dans le chant des psaumes autour du lutrin de son village, dans la véhémence du prédicateur chrétien, dans la complainte du laboureur qui, au travers d'une terre consacrée, renouvelle le sillon de l'espérance, et dans le conseil de l'alouette. Aussi, appelé de nouveau par la bienveillance d'un ami à me rapprocher de mes frères du Canada et à m'asseoir à leur foyer, c'est de la chanson française, de cette chanson qui comme un vin généreux a si souvent réchauffé le cœur de leurs pionniers et doré, si je peux dire, de sa naïve douceur les lèvres des aïeules et des fiancées, c'est de cette chanson, patrimoine des simples et des braves que je voudrais vous dire quelques mots. Je sais que souvent oubliée dans le vacarme des grandes villes, elle a gardé au Canada le prestige et la sainteté d'un trésor national.

Le XVII^e et le XVIII^e siècles qui ont vu l'implantation et le développement de la nation française au Canada ne sont pas pour notre poésie des siècles pleinement heureux. Certainement, nous devons à Racine, à Chenier et surtout à La Fontaine, les accents purs et modulés d'une langue parvenue à la suprême fleur de la délicatesse et de la politesse. Mais déjà quelques-uns de nos auteurs les plus illustres sentaient que la poésie n'est pas uniquement faite pour donner expression aux détonations et aux fusées de l'esprit, aux artifices du langage, aux démarches enveloppées de la politique, de la courtoisie et de la satire. Déjà, du temps de Molière, le cœur réclamait ses droits, quelque chose, si je peux dire, à pleins poumons, quelque chose qui engage et fasse retentir et entendre l'homme tout entier, et non pas fait seulement pour être curieusement débité dans un salon par des lèvres disertes, mais pour sonner vaillamment sur le front des armées et sous le dôme du ciel bleu, pour faire pleurer les femmes et sourire les enfants. Au ridicule sonnet d'Oronte, le Misanthrope n'hésite pas à préférer la vieille chanson du roi Henri et j'ose dire que je suis entièrement de son goût.

L'histoire littéraire, rédigée par des gens d'esprit étroit et à parti-pris, comporte d'étonnantes lacunes et de monstrueuses injustices qui la défigurent. C'est ainsi qu'elle a fait une place ridiculement exagérée à des œuvres dépourvues de toute valeur comme les romans de Stendhal, et qu'elle n'en réserve aucune au puissant mouvement de fiction et d'invention qui d'Auguste Maquet à Erckmann-Chatrion en passant par Eugène Sue, Paul Féval et Jules Verne, est un des phé-

nomènes les plus intéressants du XIXe siècle, et auquel on ne trouve d'analogie que la floraison des Chansons de Geste au Moyen-Age. De même au XVIIIe siècle sous la rubrique Poésie, on trouve des noms comme celui de Voltaire ou de Jean-Baptiste Rousseau (Grand Dieu! j'allais oublier Corneille) qui sont la négation même de toute sensibilité et de toute imagination et l'on ne s'aperçoit pas que cette époque a donné à la France le bouquet merveilleux et incomparable des chansons populaires. Il a été de bon ton de s'extasier sur les lieders allemands et sur les ballades écossaises, et les traités professoraux ne contiennent pas une ligne sur ces trésors de fraîcheur, de gaieté, de rêve et de sentiment, sans parler de cet excellent langage imprégné de la sève même de notre terroir, que sont ces chansons dont le rythme et la mélodie à cette seule évocation, chers frères lointains, bourdonne dans votre mémoire et mouille vos yeux d'une larme attendrie. Le cœur des enfants, comme celui des hommes et des femmes, est obstinément sourd à tant de déclamations alambiquées, à tant de tirades pseudo-héroïques, à tant de préciosités et d'artifices, dont on a essayé de leur bourrer l'estomac. Mais qu'ils entendent des refrains comme « Au pont du Nord » ou « Auprès de ma blonde » ou « le Chevalier du Guet, » aussitôt l'âme s'émeut. L'œil s'éclaire et les divines portes du rêve, de la fantaisie et de ce que Dante appelait « le bel amour » s'ouvrent devant nous, A l'écho de ces chantres anonymes, nous devenons des hommes en redevenant des enfants. La voix de nos pères et celle des petits garçons et des petites filles qui grimpent avidement sur nos genoux pour nous écouter se mêlent à la nôtre. Le passé se ranime, la musique imprègne d'elle-même ces paroles qui ne doivent rien à la convention et qui sortent directement du cœur, nous nous mettons presque sans nous en apercevoir à chanter; oui, c'est comme cela, nous autres, Français, que cela plaise ou non aux Anglais ou aux Turcs, que nous aimons, que nous rêvons, que nous parlons tout seuls à Dieu, à la nature, à cette jeune fille au doux visage dont nous allons saisir la main. Là-bas, c'est le clocher de Senlis, c'est la forêt d'Ardenne, c'est le donjon de Normandie et de Bretagne, c'est le chemin par où passent saint Louis et Jeanne d'Arc, tandis que Villon et Verlaine grimpent sur le talus pour les regarder; et c'est aussi la rude forêt illimitée, fleuve immense que remontent, la pagaie en mains et le mousquet en bandoulière, les héroïques compagnons de Cavalier de la Salle et du Père Marquette. Ce n'est pas seulement la croix et l'épée que nous avons apportées au désert américain, c'est le rossignol intérieur, c'est un certain ton de la voix, une certaine nuance de la couleur musicale, pareille aux fonds de nos vieilles tapisseries qui reste mêlée comme un timbre indélébile à notre « parlure » française. Réservez, conservez ce trésor, frères Canadiens! Le jour où la musique mécanique, où le dur jazz américain vous aura fait oublier la parole vivante de vos pères, ce jour sera un triste jour pour la Nouvelle-France entre Montréal et l'Acadie, et j'espère de tout mon cœur qu'il ne viendra jamais.

Car, quoi que les pédants en disent, non, la chanson française n'est pas morte. Sous la tyrannie sanglante de la Révolution et l'empereur Corse, on n'a pas réussi à l'étouffer, elle a produit les chefs-d'œuvre comme « Cadet Roussel » et « Monsieur Dumollet, comme les chansons des réfractaires; sous la Restauration, c'est le « Roi Dagobert » et « J'ai du bon tabac ». C'est le recueil des chansons de Béranger, où l'on trouve tant de belles choses mêlées aux inspirations d'un anti-cléricalisme imbécile. Ce sont les refrains de Pierre Dupont, si justement admirés par Beaudelaire. Plus tard, c'est l'amusant Gustave Nadaud et tous les

joyeux flonflons de l'opérette. Et de nos jours même, c'est au rythme de la « Madelon » mêlé à celui de la « Marseillaise, » que les paysans et les bourgeois de France ont refoulé l'envahisseur. . . . Comprenez, amis Canadiens, que la poésie et la musique, pas plus que le dessin, ne doivent être l'apanage des lettrés et de ces gens désœuvrés de l'écriture que Rimbaud appelle les « Assis ». Tout le monde a le droit et le devoir de chanter. Toute action, tout sentiment, doivent avoir sur nos lèvres un écho. Il ne s'agit pas de faire quelque chose de beau, l'idée de la beauté et du succès doit être aussi absente de votre cœur qu'elle l'a toujours été de celui des artistes naïfs vraiment grands. Il s'agit de faire plaisir à cet habitant intérieur que nous logeons en nous. Ah! vous n'avez qu'à essayer, vous verrez qu'il n'est pas difficile à mettre en branle, il s'agit d'un tout petit air de flageolet! J'ai souvent retrouvé dans nos vieux châteaux de France ces albums où nos grand'mères, d'un crayon consciencieux, maladroit et fervent, avaient retracé les spectacles familiers et les figures chéries. Et j'y ai toujours trouvé une qualité d'émotion et de charme que la triste photographie est impuissante à fournir. Et mêlées à ces albums, j'y ai trouvé aussi des chansons où la sensibilité et la bonne humeur de nos aïeux célébraient les événements de la famille et les rendez-vous de l'amitié. Conservez, chers amis, cette tradition. C'est l'Eglise même, par la voix des apôtres, qui nous invite à chanter non seulement dans les temples où résonnent tant de beaux cantiques latins et français, mais dans ces petits sanctuaires que sont vos belles familles. Dès qu'il y a un rayon de soleil, l'alouette monte au ciel en chantant. Que ne doivent pas faire nos cœurs catholiques continuellement éclairés par le soleil de la vérité?

PAUL CLAUDEL

28 mai 1937, reproduit dans *Contacts et circonstances*, édité chez Gallimard en 1940, pp. 150-155.

« L'art du théâtre n'est-il pas l'art social par excellence? N'est-ce pas l'art qui peut avoir le plus d'influence sur les hommes? Se peut-il que le gouvernement n'y porte pas tous ses soins, ou, s'il est déficient sur ce point, qu'il ne se forme pas des groupements privés se substituant à lui, dans cette tâche, dans ce devoir. »

(Stanislavsky)

notes brèves

M. Marcel Raymond, rentre de Paris où il vient de faire un séjour attachant et fructueux. Il y a rencontré, comme de juste, les personnalités les plus marquantes du théâtre français: Baty, Cohen, Dullin, Chancerel, Brochet, etc...

Il rapporte un carnet bourré de notes dont il tirera toute une moisson. S'il tient parole, il y aura, pour les lecteurs des Cahiers, un long reportage qui remplira bien toute une livraison de notre revue. Marcel Raymond est observateur et il apporte à ses reportages la précision du scientifique et le charme du littérateur. Heureuse conjoncture.

* * *

Marcel Raymond nous a remis, entr'autres choses, un numéro de « Jeux, Tréteaux et Personnages » consacré à Henri Ghéon. Nous y trouvons, pour un hommage ému, des articles de Brochet, de Copeau, du P. Jean de Dieu, o.m.c., de Chancerel, de Suzanne Bing, de Jacques Reynaud, du P.A.M. Roguet, o.p., de Ch. Forot, de Michel Florisoone, de René Rabault. A la fin de la brochure, une bibliographie complète de l'œuvre dramatique de Ghéon.

* * *

Le dimanche, 18 février 1945, sous la présidence conjointe de M. le Recteur de l'Académie de Paris et de François Mauriac, hommage public était rendu à Henri Ghéon, dans le grand Amphithéâtre de la Sorbonne. Dans le même hémicycle où jadis on fêtait le 250^e anniversaire de la naissance de Voltaire, on rendait hommage à Henri Ghéon, poète catholique et dramaturge.

* * *

Il s'est formé à Paris une Association des Amis d'Henri Ghéon. Présidence d'honneur: M. Jacques Copeau. Président: M. Jacques Reynaud, Vice-président: M. Henri Brochet, Secrétaire: M. Michel Florisoone, Trésorier: M. G. Luigi. On voudrait créer un bulletin de liaison, organiser chaque année « un cycle Henri Ghéon »; fonder un « prix Henri Ghéon.»

Le but premier de l'Association est de « grouper dans une vaste fraternité les activités si diverses qu'à suscitées son enthousiasme créateur, de nouer de façon cohérente et sensible les invisibles liens d'amitié que son œuvre a tissés un peu partout à travers le monde, en France, dans l'Empire, au Canada, en Belgique en Suisse, en Hollande, en Pologne, en Angleterre, aux États-Unis, en Italie, en Allemagne même; coordonner les travaux de tant d'artistes chrétiens, poètes, auteurs dramatiques, metteurs en scène, peintres, graveurs, décorateurs, sculpteurs, danseurs, musiciens dont Ghéon, voyageur infatigable, a dirigé, de ville en ville, et encouragé les efforts.»

* * *

Nous serions heureux de servir d'intermédiaires, au Canada, entre les amis de Ghéon et le secrétariat parisien de l'Association.

On pourra nous envoyer noms, adresses et cotisation; celle-ci est fixée annuellement à:

- 50 francs pour les membres adhérents;
- 200 francs pour les membres titulaires;
- 500 francs pour les membres bienfaiteurs.

Henri Brochet a repris la publication de « Jeux, Tréteaux et Personnage », ses sympathiques Cahiers d'Art dramatique. L'entreprise est presque héroïque dans l'état actuel des choses en France. Il faut lui aider à tout prix.

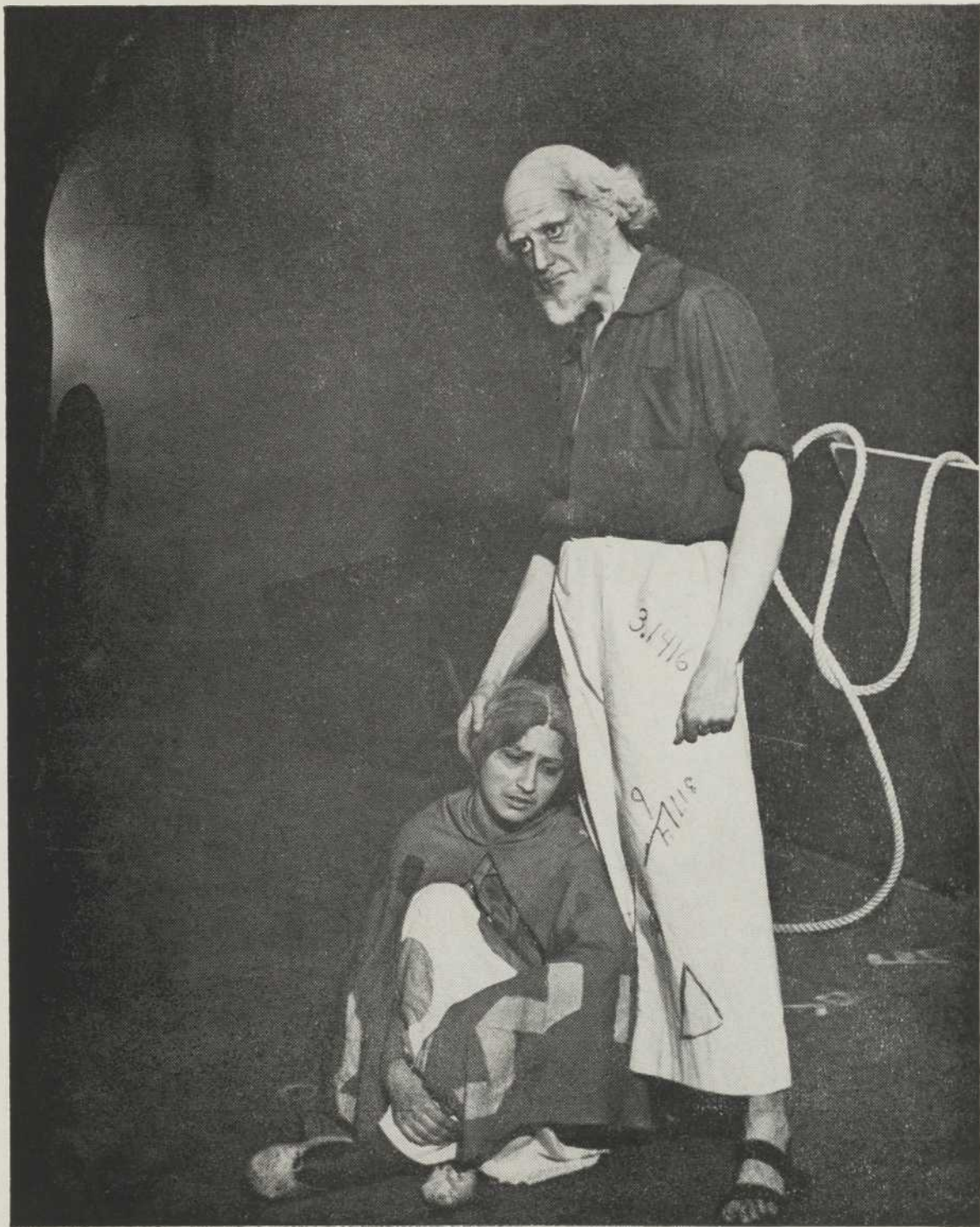
Envoyez-nous des abonnements: 6 livraisons à partir de juillet. Nous établissons un prix approximatif, étant donnée l'instabilité du change: \$2.00. Depuis 1930, Brochet a publié plus de cent cahiers (le numéro 105 paraissait en septembre 1945) contenant 80 pièces de théâtre (farces, comédies, drames, mystères, jeux et célébrations, moralités, œuvre françaises et étrangères, anciennes et modernes, des chroniques sur les sujets les plus divers, etc.

Il faut aider Brochet, parce que ses cahiers doivent vivre et se développer. Qu'on nous envoie des abonnements

sommaire

Une seconde série des Cahiers	1
Le drame et la musique	2
Jean Giraudoux et la musique	4
Perspectives sur les Compagnons	9
Position du théâtre chrétien	14
La chanson française	20
Notes brèves	23
La goutte de miel	25

cum permissu Superiorum



Noé et Maman Noé
dans le "NOE" d'Obey
chez les Compagnons, 1945.



Ada, Sella, Noéma, dans le
"NOE" d'Obey chez les
Compagnons, 1945.

la goutte de miel

texte et mise en scène

Léon Chancerel

pour cinq choréutes

voulez-vous du travail ?

Nous reproduisons ci-après un texte de Chancerel qui propose un excellent programme de travail à une équipe dramatique sérieuse et décidée à trimer patiemment. Sans exagération il y a de quoi s'efforcer pendant au moins trois mois. Je dis: au moins, parce qu'en pareille matière on n'est jamais au bout du compte.

Je vois très bien un groupe de cinq étudiants constituer une sorte de laboratoire dramatique: il faut « trouver » des gestes, des attitudes, une plastique: il faut maîtriser une rythmique; il faut se mettre le jeu dans les jambes, dans les bras; il faut se mettre le texte en bouche, il faut... Le programme est illimité. Mais quel profit pour chacun des artisans. Et quel intérêt pour les spectateurs, le soir où l'on jouera.

Encore un coup, qu'on se mette en garde contre des résultats trop immédiats et trop faciles. Une récitation chorale comme « La Goutte de miel » exige au moins trois mois de travail intense...

No 1. — Il était une fois.

No 2. — Un brave épicier.

(Le No 4, qui est l'épicier, se détache du groupe choral et fait deux pas vers le cour.)

No 1. — Il était une fois.

No 3. — Un brave berger.

(Le No 5 qui devient le berger, se détache du groupe et fait deux pas vers la face.)

- No 2. — Oui, c'est ainsi.
No 3. — C'est ainsi que ça a commencé.
No 1. — Par un beau soir d'été.

(Pause)

- No 3. — Ça a commencé, parce qu'un soir.
No 2. — Un tendre, beau, clair soir d'été.
No 1. — Un fort, grand, beau, brave berger,
Avec son chien vint à entrer
Dans la boutiqu' de l'épicier.

(Le No 5 — le berger — va vers le No 4 — l'épicier, souriant et la main tendue.)

- No 5. — "Monsieur l'épicier, avez-vous du miel à me vendre ?
No 4. — Du miel excellent, cher berger.
Je vous en vendrai volontiers,
Bonne mesure et juste prix."

- No 1. — Ainsi, fraternellement conversaient,
Par un clair, beau, doux soir d'été,
Le Vendeur et le Chaland.

- No 2. — L'épicier et le berger.

(Pause)

- No 1. — Or, tandis que le brave épicier,
Honnêtement, pesait le miel.
(Ce que mime le No 4.)

- No 3. — Le beau miel ambré
Que nos blondes sœurs les abeilles,
Avaient tiré des fleurs vermeilles,
Pour notre régal assurer

(Ici, le No 2 se baisse brusquement pour voir à terre quelque chose qui vient de tomber entre 4 et 5.)

No 2. — Toc.

No 5. — Une goutte de miel ambré.

No 4. — Sur le plancher de la boutique.

(Tous se rapprochent de l'endroit où est tombée la goutte, et, la désignant du doigt :)

Tous. — Une toute petite goutte est tombée.

No. 1 — (à l'auditoire).— C'est ainsi que ça a commencé.

(Pause)

(Ici, tous imitent le bruit d'une mouche. Ils lèvent la tête et cherchent à repérer la mouche. Le No 3 la voit le premier. Il désigne du doigt un point de l'espace.)

No 3.— Une mouche.

(Tous regardent. Le bruit reprend. Ils suivent les évolutions de la mouche. Le bruit va decrescendo. La mouche descend jusqu'au sol. Les choréutes ne l'ont pas quittée des yeux.)

No 4. — Une mouche qui était là.

No 1. — Vint se poser sur la goutte.

No 3. — La toute petite goutte.
Sur le plancher tombée.

No 5. — Ce qui était tout à fait dans sa logique de mouche.

Voulez-vous posséder la collection complète

des CAHIERS

Abonnez-vous pour les prochaines livraisons:
\$1.25 (6 numéros)

(Le No 1, ayant regardé vers l'avant-scène-jardin, attire l'attention des autres. ("Psst ! Psst ! Hein ?") Il indique du doigt quelque chose.)

No 1. — Le Chat.

(Tous regardent dans cette direction et ayant vu, ils font : Ah !)

No 1. — Sous l'armoire.

No 2. — Le bon gros chat du brave épicier,

No 1. — Depuis longtemps guettait la mouche

No 5. — (Ce qui était tout à fait dans sa logique de chat.)

No 1. — Miaou.

(Tous suivent de la tête le parcours du chat depuis où il était jusqu'à ce qu'il soit sur la mouche. Quand il y est ils font : "Psschou", mimant le bondissement.)

No 1. — Le chat bondit sur la mouche.

No 2. — Et la mangea.

(Aussitôt le No 4 se retourne vers le fond : "Ouah !" Il imite l'aboi d'un gros chien. Tous se retournent au bruit, ils voient le chien que désigne le No 5.)

No 5. — Le Chien.

No 2. — Le gros pataud de chien de berger.

No 3. — Effrayé par le bondissement du chat

No 1. — Et croyant que c'était à lui qu'il en voulait

No 5. — (Ce qui était tout à fait dans sa logique de chien)

(Le No 2 suit des yeux le bond du chien du fond de la scène presque sur le chat.)

No 2. — Le chien bondit.

No 4. — « Ouah ! »

No 3. — Et sans le faire exprès

No 1. — Miaou!

(Les nos 3, 4, et 5, font mine d'étrangler le chat: « Crrr ». Le No 1 fait le cri du chat étranglé. Le No 4 passe au jardin en poussant des gémissements, puis il mimera ce qui est dit dans les deux répliques suivantes, assommant le chien sur « V'lan ».)

No 2. — L'épicier saisit un gros bâton.

No 4. — Et V'lan!

No 3. — Pauvre innocent chien de berger,

No 2. — Mort à côté du chat.

(Alors le No 5 passe à l'avant-scène, court en poussant des cris de colère. Il mime lui aussi l'action de saisir un bâton et de le brandir. Il marche sur l'épicier.)

No 1. — Et le beau, grand, fort, brave berger

(Le bâton s'est abattu sur l'épicier qui tombe à la renverse dans les bras du No 1.)

No 2. — Etendit mort sur le pavé,
Le brave petit épicier.

No 4. — Oui, c'est ainsi que ça a commencé.

No 5. — Dans la boutique de l'épicier.

No 2. — Par un beau soir d'été.

(Pause. Toute cette première partie doit être menée dans un rythme rapide et sur le ton d'un récit familial. C'est une histoire qu'on raconte. On peut croire que c'est une histoire comique. Maintenant le ton va changer.)

(Les choreutes courent affolés de la cour au jardin et du lointain à la face, donnant l'impression d'une foule qui s'amasse, se bouscule et s'énerve. Ils poussent des cris: No 3.: « Au meurtre! », No 5.: « A l'assassin! », No 2.: « Arrêtez-le! », No 4.: « Tue! Tue! Tue! ». Ils imitent des bruits de sirène, de cloches, de pompiers, etc... Seul le No 1. est resté immobile à l'avant-scène, côté jardin.)

No 1. — Toute la ville est ameutée,
Toute la ville est affolée.
L'alerte est donnée
Voici les pompiers et l'armée
Et les cloches de ding-dinguer
Et les sirènes de beugler.

(Les Nos 2, 3, 4, 5 se trouvent alors rassemblée centre-face. Ils miment la foule qui discute, grommelots.)

Devant la boutique, accourue
La foule s'amasse et se rue.

No 4. — Le crime était prémédité.

No 3. — C'est une agression préparée.

No 5. — La Montagne contre la Plaine.

No 2. — Les marchands contre les bergers.

No 5. — Race maudite.

No 4. — Race impie.

No 3. — Sus aux bergers.

No 5. — Vengeance.

No 2. — Honneur outragé.

(Pause)

No 1. — Mobilisation proclamée.

(Le chœur se divise, menaçant. D'un côté (cour), Nos 2 et 4, de l'autre Nos 3 et 5 qui vont rejoindre No 1 au jardin.)

Nos 1, 3, 5. — Exterminons les boutiquiers.

Nos 2 et 4. — Anéantissons les bergers.

No 1. — On va chez ces gens-là acheter leur camelote
Qu'ils font payer des prix exorbitants.

No 5. — Et ils trichent encore sur le poids.

No 2. — Et par dessus le marché, les croquants
Assassinent les braves gens.

(Ils se précipitant les uns sur les autres en poussant des cris de haine. Ils forment un groupe centre, dos à dos. Voix lointaines, sur une plainte sourde qui va diminuendo, après « Mutilez ». Les quatre dernières répliques doivent être dites dans l'accablement.)

No 5. — Brûlez les villages.

No 4. — Minez les ponts.

No 2. — Empoisonnez les citernes.

No 3. — Mutilez les jeunes garçons.

No 4. — Champs dévastés.

No 3. — Arbres coupés.

No 2. — Filles violées.

No 5. — Otages fusillés.

No 1. — Bon, ça peut durer.

Les corbeaux auront d'quoi manger.

(Les Nos 3 et 5 gagnent le jardin, accablés. Nos 2 et 4 vont de même à la cour, pendant que No 1 qui n'a pas bougé poursuit!)

Doux miel des abeilles,
Fluide et sucré.

No 3. — Douces abeilles . . .

No 1. — Qui l'aurait pensé!

(Dès qu'ils sont en place, les deux groupes deviennent poste d'émission de T.S.F., Nos 2 et 3 faisant le bruit du télégraphe, 4 et 5 faisant les hauts parleurs.

No 1. — La T.S.F. de par le monde diffuse les communiqués.

No 4. — Sauvons la civilisation (bis)

No 5. — Qui prend parti pour le droit? (bis)

(Quand 4 et 5 ont lancé deux fois leur appel, No 1 fait le geste de tourner un bouton de radio. Aussitôt le bruit et les appels s'arrêtent. Silence).

No 1. — Pour le triomphe de la justice,
Tonnez, canons; crachez la mort.

(Il a dit cela dans un sentiment de douloureuse ironie. Cependant, les Nos 2, 3, 4 et 5 font les bruits de canons, de balles, de mitrailleuses. En même temps, dans un sentiment de terreur intense qui les courbe et les fait se cacher le visage avec l'avant-bras, ils se regroupent autour du No 1. Le bruit peu à peu s'apaise et se transforme en une sourde rumeur, sur quoi parlera No 1.)

No 1. — Et sur toute la création.
Le manteau rouge de la guerre.
L'épouvantable odeur de la guerre.

Nos 2, 4 et 5. — En place des maisons des vivants
Poussent les maisons des morts.

Nos 1 et 3. — De tombes
Notre mère la Terre,
Se tuméfie et se boursoufle.

No 4. — Mais pourquoi?
No 5. — Mais comment?
No 2. — Pourquoi tout cela?
No 1. — Pourquoi en sommes-nous arrivés là?
No 3. — Comment cela a-t-il commencé?

(Pause. Ici l'on reprend le ton du récit choral, direct, face à l'auditoire)

No 2. — Jamais on n'avait vu telle hécatombe.
No 1. — Tant de moyens de tuer mis en œuvre à la fois.
No 5. — Tant de sanguinaire folie.
No 4. — Tant de cruauté par le monde.
No 3. — Et cela dura des années.
No 5. — Des centaines et des centaines d'années.

(Pause)

No 1. — Il n'y avait plus qu'un métier.
No 2. — Il n'y avait plus qu'une industrie.
No 5. — Il n'y avait plus qu'une vocation humaine.
Tous. — La guerre.
No 4. — Et la famine vint.
No 5. — Et la peste avec elle.
No 2. — On n'a même plus le temps d'enterrer les morts.
No 1. — Il y a des montagnes de morts
Et des fleuves de sang.
No 3. — La fumée obscurcit le ciel.
No 4. — On ne sait plus ce que c'est qu'un arbre vert.
No 2. — Une rivière bleue.
No 1. — Tout est rouge et noir.
No 5. — Epais et gluant.
No 3. — Tout n'est plus que cendres.

No 1. — Sang.
No 2. — Et boue.

(pause)

No 4. — Goutte de miel!
No 1. — Goutte de miel!

(Pause)

No 1. — On se tua tant et tant pendant des siècles
Qu'un jour il ne resta plus,
Face à face,
Que deux soldats.

(Les Nos 4 et 5 sortent du groupe; ils sont ces deux soldats. No 4 vers la cour, No 5 vers le jardin. No 5 marche sur 4 comme s'il y allait à la baïonnette. Nos 1, 2, 3 dégagent vers le jardin au lointain.)

No 2. — Ils s'étaient embrochés l'un-l'autre.
Et ils restaient ainsi debout
Epaule contre épaule.

No 1. — Et se regardaient dans les yeux
Dans le moment qu'ils allaient rendre l'âme.

(Effectivement, Nos 4 et 5 sont appuyés l'un contre l'autre. Au fur et à mesure des répliques suivantes, ils fléchiront peu à peu sur leurs jambes, comme si la vie les abandonnait peu à peu.)

No 4. — Mais pourquoi?
No 5. — Mais comment?
No 4. — Comment cela a-t-il commencé?
No 5. — Je ne sais pas.
No 4. — Moi non plus

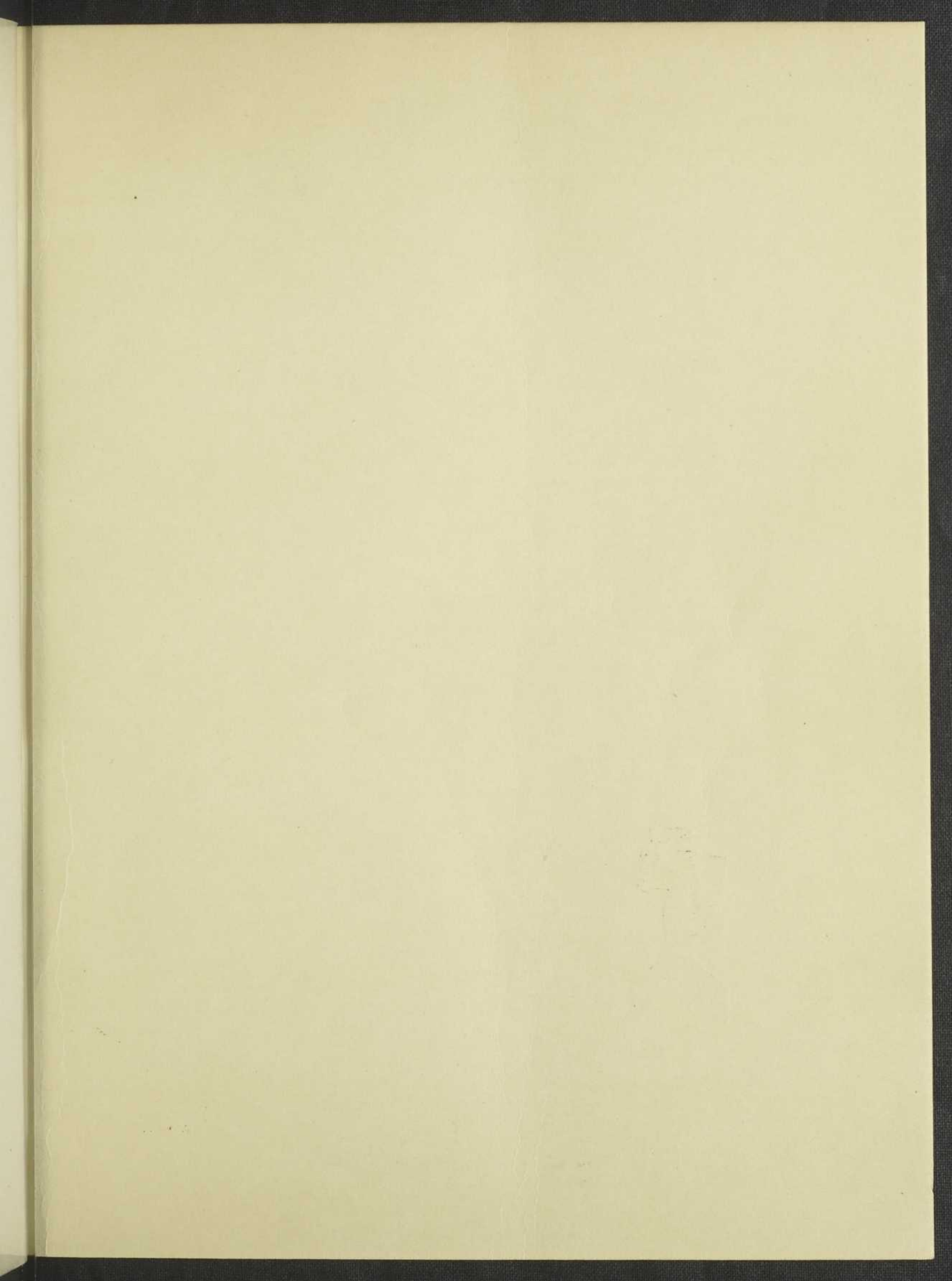
(No 5 tend la main à No 4 qui la prend.)

No 5. — Mourons donc sans savoir pourquoi.
No 4. — Sans savoir pourquoi, mourons.

(Tous deux tombent à terre, doucement. Pause)

No 1. — Goutte de miel.
No 3. — Par un beau soir d'été!

(Nos 4 et 5 se relèvent et reviennent prendre leur place dans la formation chorale parmi les Nos 1, 2 et 3.)





*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.

Inregistré à Montréal comme matière postale
de seconde classe