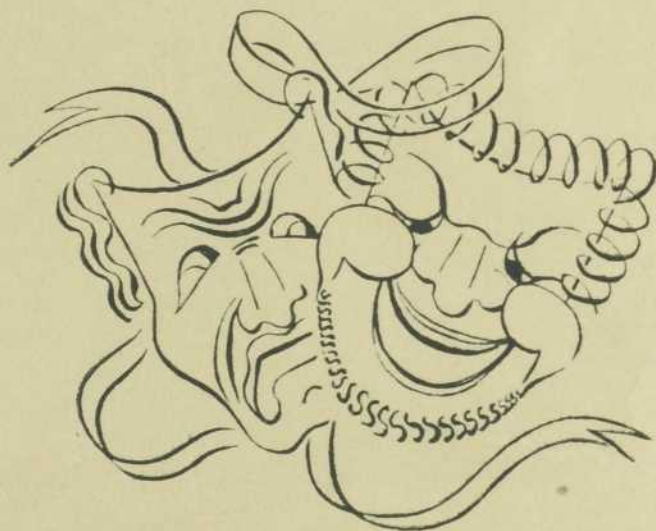


7-10-45

LES CAHIERS DES COMPAGNONS



BULLETIN D'ART DRAMATIQUE

VOLUME I — NUMÉRO 4

MONTRÉAL-MARS-AVRIL 1945

228

LES CAHIERS DES COMPAGNONS

technique et mystique

Ce Cahier voudrait contribuer à élucider notre technique, notre esthétique de la scène et notre mystique . . . Trois mots qui sonnent affreusement mal et qui font assez prétentieux. Ils cachent pourtant une substance dont se nourrit notre action.

D'abord quelques pages de technique (batterie et jeu) qui mettront les jeunes sur la voie et guideront le travail de studio. Sans une maîtrise de « l'éloquence corporelle », aucune formation complète du comédien.

Lisez aussi les notes de Dom Bellot, o.s.b. où nous est livrée la raison profonde de l'anonymat du comédien: exigence essentielle et non simple caprice.

Lisez encore l'article du R. P. Gazé, o.m.i., sur notre « Scapin » à Ottawa. Il me semble que notre ami a pénétré mieux que personne jusqu'ici la raison de notre action sur la scène: jeu actif, communion du spectateur, allégresse de la poésie jaillissante par la complicité du comédien, etc.

Vous saurez, de surcroit, que les Compagnons sont en plein élan, inlassables. Nous sommes soutenus par ces innombrables sympathies autour de notre labeur.

Émile LEGAULT, c.s.c.

la batterie . . .

Je voudrais vous donner quelques indications qui pourraient vous servir pour les spectacles que vous avez l'occasion de monter; vous dire quand et comment on emploie la batterie et de quels éléments on la peut composer.

Je terminerai en vous « racontant », du mieux que je pourrai, la batterie d'un jeu tel que « La Tour ».

La batterie est un ensemble, aussi divers et fourni que l'on veut, d'instruments, ou plutôt « d'ustensiles de musique », maniés par un seul batteur.

La batterie n'est pas de la musique, elle doit même en être assez indépendante et rechercher le son et le rythme, plus que l'harmonie et la mélodie; elle doit avoir un langage assez direct pour dialoguer avec les personnages, d'une manière simple et brève.

Instrument sommaire, la batterie intervient dans des jeux au mécanisme sommaire: farces ou pantomimes, dont elle est réellement l'un des personnages.

Considérer la batterie comme un personnage », cela correspond pratiquement à ceci:

— Personnage, la batterie doit être vue du public. La mettre sur la scène, gênerait parfois les acteurs, il est souvent plus commode de la placer dans la salle, au niveau des premiers rangs.

— Le batteur doit répéter depuis le début avec les acteurs. On n'arriverait pas à faire du bon travail, en incorporant une batterie à un jeu déjà mis en place. Il faut que le batteur et l'acteur apprennent ensemble et fassent des progrès ensemble. Ainsi seulement ils « joueront » ensemble.

— Le style de la batterie doit correspondre à celui du jeu qui se déroule sur la scène.

Vous jouez avec des masques, ne faites pas une batterie naturaliste. Ne cherchez pas à imiter, le plus exactement possible, des bruits que vous avez entendus. Transposez la réalité dans le domaine du Jeu. Lorsque nous avons monté « Le Meunier, son Fils et l'Âne », nous avons cherché quelque chose qui reproduisit fidèlement le braiement de l'âne. Finalement, nous l'avons fait au saxophone. Les représentations ont bien prouvé que cette transposition était dans le ton exact du jeu, et que, par suite, cela plaisait beaucoup aux spectateurs.

— Condamnez le disque, pour une farce ou une pantomime, cette musique fixée ne peut pas « jouer » avec les acteurs.

— Enfin, si la batterie doit jouer avec l'acteur, elle demande aussi qu'on joue avec elle. Il est impossible d'accompagner quelqu'un qui n'a pas le sens des « temps », et du rythme, et surtout qui fait de petits gestes. Elle exige de l'acteur un jeu corporel très poussé.

Tout ceci est très simple et me conduit simplement à vous recommander de choisir un batteur qui soit autant, sinon plus, comédien que musicien.

Je peux maintenant vous rendre service, pour la composition de votre batterie, en vous disant quels sont les instruments qui vous sont indispensables :

— D'abord un instrument à percussion, simple : petite caisse claire, tambour, ou même grosse caisse ; et un jeu de baguettes (les baguettes de tambour ordinaires ne sont pas commodes, il est préférable d'avoir des baguettes formées d'une tige un peu souple et d'une petite boule en bois ou en feutre, comme les baguettes de timbales). Je ne vous conseille pas la pédale au pied, elle ne m'a personnellement jamais rendu de services. Comme autres instruments de percussion, ayez deux bonnes cymbales et un « bloc ».

— Ensuite un jazzo-flûte, avec lequel vous pourrez émettre des sons expressifs et même de courtes mélodies, et une crécelle.

— Enfin, il faut un instrument plus solide et plus mélodieux. Je vous propose le saxophone. C'est l'instrument de musique qui convient le mieux à une batterie : il n'est pas très difficile d'arriver à en jouer correctement. Il est stable (un cordonnet le retient attaché au cou, laissant éventuellement les mains libres, ce qui n'est pas négligeable pour quelqu'un d'aussi occupé que le batteur). Il peut produire des sons très légers comme des sons très pesants. Il peut réaliser certaines évocations. Surtout, il est parfaitement dans le ton de la farce.

Ceci dit, vous pouvez avoir, en plus, tout ce que vous voulez : clarinette, cithare, accordéon, scie musicale, sifflet de toutes sortes, etc...

Il reste une dernière question : comment disposer tout cet attirail de manière commode ? Que chacun, pour cela, choisisse la combinaison qui lui convient le mieux.

Une bonne solution, c'est une table légère et pliante, sur laquelle sont fixés avec des vis, le bloc, la crécelle, et l'une des deux cymbales. Le jazzo-flûte et les baguettes sont posés à même la table (pas de crochets pour les suspendre, c'est très gênant). On fabriquera un pied pour le saxophone et pour le tambour.

(ART DRAMATIQUE)

Hubert GIGNOUX.

« L'on commence à pressentir que le théâtre n'échappera à la mort que lorsqu'il aura retrouvé son véritable plan, qui est la poésie. La vérité humaine mais par la poésie. »

François MAURIAC.

la tour (conduite des bruits)

LE JEU

Le Meneur du Jeu dit:

« Pour commencer, nous allons construire la Tour ». Il place, l'un après l'autre, des chapeaux scouts qui forment un carré.

—

« A cette tour, il y a une porte, je l'ouvre... et un escalier, je le monte. Il y en a, comme ça, pendant trois étages, je redescends...

—

Il referme vivement la porte

—

« Maintenant, il nous faut trois personnages: Le père, toi. La fille, toi. Le cavalier, moi.

Chacun des comédiens désigné se lève d'un bond.

—

Les comédiens s'habillent en chantant.

—

« Comédiens, êtes-vous prêts?
« Oui ».

—

Le Père et le Cavalier sortent, après s'être salués.

BRUITS

A chaque chapeau, un coup de tambour, et un sifflement de jazzo-flûte, représentant l'élévation d'un pilier.

—

Crécelle.
Tambour à chaque pas.
Bloc à chaque pas.

—

Sifflement jazzo-flûte et coup de tambour.

—

Un coup de cymbale quand il saute, un coup de tambour quand il retombe.

—

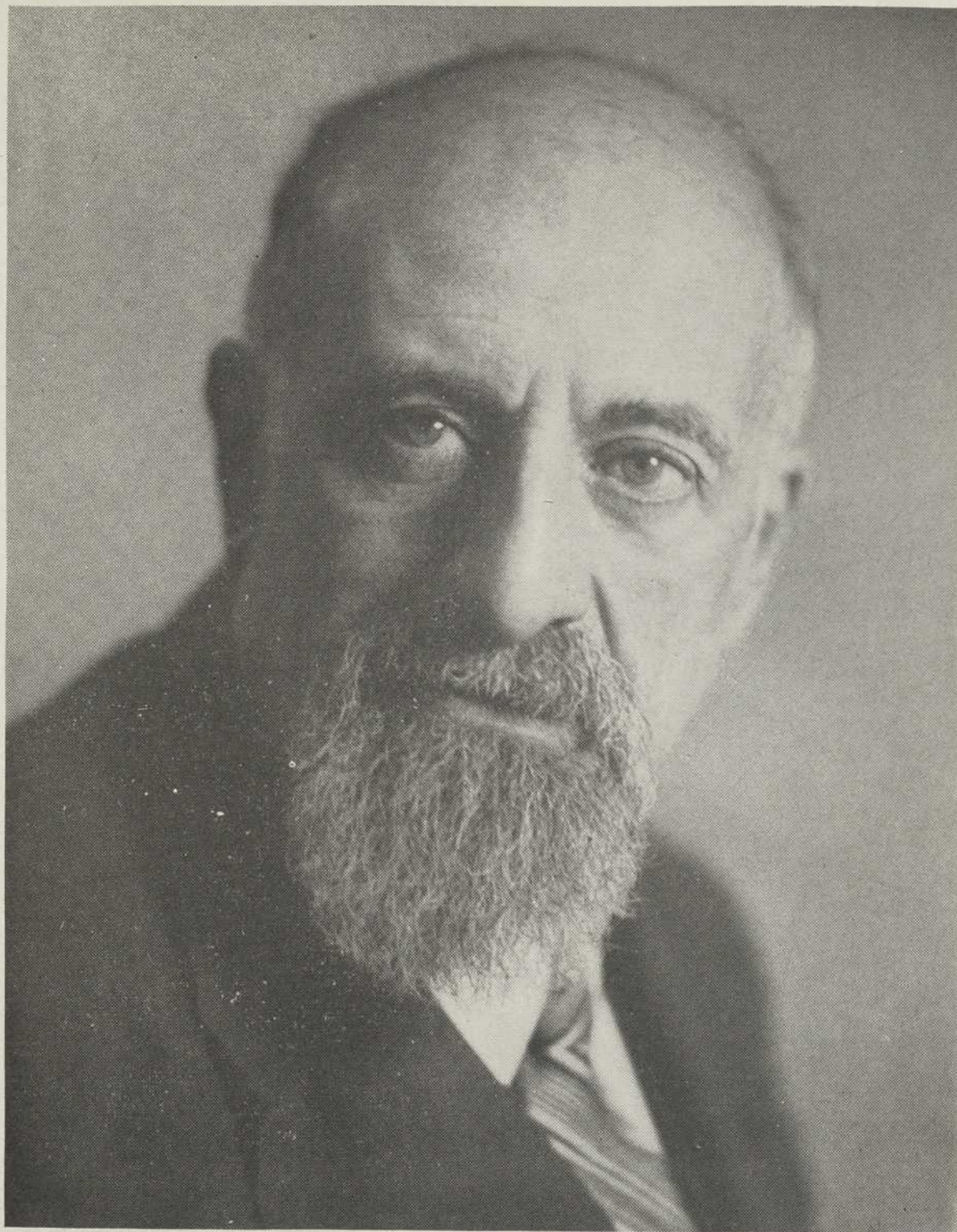
Le tambour scande le chant.

—

Trois coups de cymbale.

—

Rythme donné par le tambour.



“ Au R. P. E. LEGAULT et aux bons Compagnons, dignes émules de mes chers Théophiliens, en souvenir des belles représentations médiévales d'octobre 1942 ”.

Gustave COHEN.



*Les Fourberies de Scapin chez les Compagnons: Hyacinthe et Géronte;
Scapin et Géronte; Zerbinette et Scapin: l'ineffable parapluie de
Géronte.*

La Fille se promène autour de la Tour,
en cueillant des fleurs.

Air de circonstance au saxophone
(joué dans l'aigu).

Le Cavalier entre à cheval, il voit la
Fille et s'arrête. Il la poursuit, il
l'attend et lui baise la main.

Air guerrier.
Air langoureux.
Air rapide.
Air langoureux.
Joués au saxophone, dans l'aigu.

Le Père entre. Il se retourne, et sur-
prend le couple.

Trémolos dramatiques avec les cordes
graves de la cithare. Roulements
sourds au tambour.

Après avoir menacé sa Fille, le Père
va le faire monter à la Tour. Il ou-
vre la porte. Ils montent l'escalier.

Crécelle.
Tambour à chaque pas.
A chaque palier où ils s'arrêtent, re-
prise des trémolos.

Le Père descend. Il referme la porte.
Il enfouit la clé dans le sol.

Bloc à chaque pas.
Crécelle.
Baraca.

La Fille, restée seule au haut de la
tour, regarde à l'horizon, dans deux
directions différentes, la main droite
puis la main gauche, au-dessus des
yeux.

Pizzicati très légers sur les cordes de
la cithare, depuis la note la plus basse,
jusqu'à la note la plus haute.

Entrée du Cavalier à cheval. Il voit
la Fille. Il tente d'ouvrir la porte, d'un
coup de pied, d'un coup d'épaule.
Il fouille le sol, à l'endroit où le Père
a enterré la clé.

Air de circonstance. (au saxophone).
Un coup de tambour.
Un coup de tambour.
Baraca.

Il ouvre la porte. Il monte. Ils re-
descendent.
A chaque palier, ils s'embrassent.

Crécelle.
Tambour à chaque pas.
Bloc à chaque pas.
Pincer chaque fois une corde de la ci-
thare, (dans l'aigu).

—
Ils montent à cheval et sortent.

—
Même air que pour l'entrée (saxo)

—
Le Père entre, et voit la porte ouverte.
Il monte. Il se jette du haut de la
tour.

—
Trémolos et roulements. (Voir plus
haut.)
Tambour à chaque pas.
Cymbales à son arrivée par terre.

—
La Fille et le Cavalier entrent en se
promenant.

—
Air de valse joué à l'accordéon.

—
La Fille heurte le cadavre de son père.
Elle s'évanouit.
Le cavalier monte à la tour pour se
tuer.

—
Air funèbre, joué à la clarinette, (dans
le grave), et qui devient plus scan-
dé, lorsque le cavalier monte à la
Tour.

—
Le Cavalier se jette^{se} du haut de la
Tour, se servant du parapluie du Pè-
re, en guise de parachute.

—
Les deux cymbales sont frottées vive-
ment l'une contre l'autre.

—
Le Cavalier, sain et sauf, se relève
et part sur son cheval.

—
Air de sa première entrée.
Joué au saxophone.

—
Le Père et la Fille se relèvent.
Le Cavalier revient. Ils saluent.
Le jeu est fini.

—
Le batteur donne plusieurs coups ra-
pides sur la cymbale. Puis trois
coups détachés.

(ART DRAMATIQUE)

le jeune théâtre, en France . . .

On se rappelle la lettre émouvante, publiée dans notre deuxième Cahier. Voici une autre page reçue de Jo Chartois. Elle nous révèle une part de l'extraordinaire activité intellectuelle, en jeune France, sous le pressoir de l'occupation. Où l'on voit que le théâtre populaire, pratiqué en esprit d'ardente charité, sera peut-être un des puissants moyens de sauver « l'esprit » en France. Quand je dis « théâtre », j'entends le point de cristallisation de toutes les beautés qui honorent l'âme populaire et non ces pitoyables cuisinages dramatiques que l'on colporte, chez nous, parmi nos salles paroissiales.

E. L.

J'ai bien tardé à répondre à votre aimable lettre. Pardonnez-le moi, mais, en ces dernières semaines d'entraînement, nous avons tant eu à faire, nous avons tant volé que, le soir, je n'ai guère songé qu'à dormir, à dormir sans rêves.

Enfin, tout est terminé . . . ou le sera dans quelques jours. Et me voilà au beau (?) milieu de mes malles ouvertes, de mes livres, et de mes cahiers épars. Un autre problème à résoudre . . . mais plus sympathique, après tout, que ceux du bombardement et des missions D. R. Cela sent le bateau, le « chez-nous », le retour. Ce retour tant attendu et pour lequel j'ai amoncelé tant de projets: Il y a tellement de choses à voir et à revoir, tellement de choses à faire . . .

Reprendre le contact d'abord, renouer les fils avec tous ceux qui sont demeurés et qui, plus heureux que moi, ont déjà combattu; parfois, à leur manière, par leur jeu et leur action. Il y aura, plus tard, à écrire, sur ces combats et sur ces luttes pour l'âme française, menés autour des feux de camp, aux veillées ou sur les scènes: lectures tendancieuses de « Jeanne-d'Arc » ou simples jeux. Je vous ai déjà dit combien avait été populaire le PICROCHOLE d'après Rabelais. . .

Et c'est jusque dans les rondes des petites filles qu'il faudrait chercher. J'en ai vu danser « Le Pont d'Avignon », en ajoutant: « Les Nazis font comme ça . . . », et en parodiant pas et salut. Sous-entendus dans les thèmes proposés, comme ce « Roi des Aulnes » . . . Et que de choses encore . . .

Depuis très longtemps, je suis sans nouvelles de Monsieur Léon Chancerel, n'ayant pu lui écrire depuis novembre 1942.

Il était à ce moment là très ennuyé. Il revenait de Paris avec toutes ses archives, pour se trouver expulsé ou presque du Théâtre du Taur, à Toulouse, où il avait recréé son Centre; l'espoir et l'élan l'animaient quand même. Il

voyait loin et venait de lancer le nouveau bulletin « PROSPERO ». Il se montrait pourtant un peu aigri du fait de l'attitude de quelques anciens. Le départ d'Olivier Hussenot, qui lui aussi avait voulu voler de ses propres ailes et avait fondé une compagnie à l'École des Cadres d'Uriage, l'avait beaucoup touché . . . Olivier n'était-il pas le chef, le successeur tout désigné , . .

Cette Compagnie OLIVIER HUSSENOT s'est spécialisée dans les célébrations communautaires et les jeux dramatiques. Travaillant, à ses débuts, en liaison étroite avec l'École, elle a organisé des stages de meneurs de jeux et publié un très intéressant bulletin. Richard, lui, s'en est allé animer « L'Illustre Théâtre des Compagnons de France », jeune mouvement qui vient de fusionner avec le scoutisme.

Louis Simon patronait l'art dramatique chez les scouts, en assumant avec maîtrise la rédaction du « Scout » et des Cahiers des meneurs de jeux. Il a beaucoup fait pour le développement des jeux dramatiques autour des jeux de camp, précisant, décortiquant à l'intention des chefs de troupe et de patrouille l'enseignement de Chancerel. Quant au nom des autres compagnies, des autres animateurs, quant à leur nombre . . . j'y renonce.

Je veux encore, cependant, souligner l'expérience de « Jeune-France ». Vous savez, sans doute, que sous ce nom s'étaient groupés, en 1941, tous les jeunes artistes sincères, poètes ou acteurs, écrivains ou maîtres de chorales , . .

Pierre Schaeffer était le directeur . . . mais, las, après de brillants débuts, l'expérience a été interrompue (pour de multiples raisons, monétaires et politiques).

« Jeune-France » demeure cependant une expérience intéressante et il faut souhaiter qu'elle soit reprise en des temps moins troubles.

Peut-être a-t'on voulu trop faire, oubliant le vieux dicton d'Auvergne: « Trop embara empêcha de leva . . . ». Car « Jeune-France », disposant d'importantes subventions gouvernementales, avait vu grand, beau et loin. Il s'agissait de créer une sorte de maîtrise artistique destinée à venir en aide à tous les jeunes sincères, en recherche d'une voie d'expression. Pour réaliser tout cela, « Jeune-France », dont le quartier général était en un vieux monastère de Lyon, organisa des stages de meneurs de jeux, d'animateurs d'art populaire, aida les jeunes compagnies comme les Comédiens-Routiers, les Quatre-Saisons, la Compagnie Olivier Hussenot, etc. Elle organisa les journées de Lourmarin pour les poètes et les musiciens, patrona les célébrations communautaires de Jeanne-d'Arc et de la Saint-Jean, les émissions Radio-Jeunesse, édita une magnifique revue « MAITRISE », s'essaya à remettre en honneur l'artisanat chez les jeunes, etc . . .

Il est temps que je m'arrête, J'ai trop de choses à vous conter pour pouvoir les ordonner. Excusez-moi.

Dès mon retour, si cela pouvait présenter pour vos lecteurs quelque intérêt, j'essaierai de mettre un peu de suite et d'ordre dans mes développements. A la suite de la publication de ma dernière lettre dans vos Cahiers, j'ai reçu des lettres touchantes et bien sympathiques. Témoignage de la belle et bonne ouvrage des Compagnons.

P. S. J'aurais aimé, aussi, vous parler d'une autre jeune Compagnie, sœur de vos Compagnons, qui travaille en Suisse à la régénération du théâtre. Créée par d'anciens élèves et disciples de Chancerel, elle s'appelle « La Compagnie du Grand Large » et, toutes voiles dehors, navigue en de belles eaux. Tous les mois, un petit bulletin: « Le grand jeu », venait nous apporter les échos de leur travail; et de leur réussite, car la grande presse suisse s'est fortement intéressé à eux.

Bien vôtre

Lieutenant Jo Chartois

*French Air Force Squadron
Barksdale Field, Louisiana.*

●

« Quoique nous puissions croire, nous n'admirons, nous ne reconnaissons pas assez le moyen-âge. C'est là, peut-être, que l'âme française atteint son sommet. »

Abel BONNARD.

●

« Je reconnais que je ne sais rien . . . »

STANISLAVSKY.

●

« Il n'y a qu'un théâtre. Il est bon ou mauvais, selon qu'il obéit ou n'obéit pas à ses lois. Sur le plan sacré, sur le plan profane, ce sont les mêmes lois. A mon avis, la plus essentielle, que nous prêchent les dramaturges espagnols et plus impérieusement encore Shakespeare, Molière, Mozart, est celle du *mouvement* à tout prix: lyrisme spécifique de la scène. Rompant avec la tradition bourgeoise d'un théâtre de conversation et d'analyse, Jacques Copeau nous l'a fortement et magistralement rappelé. »

Henri GHÉON.

le théâtre en Sorbonne . . .

Depuis le jour où il me remit cet article sur ses chers Théophiliens, Monsieur Gustave Cohen est rentré en France. Le texte, dans son ensemble, garde son intérêt et nous suggère toute une pédagogie, en matière de littérature vivante . . . Il me semble qu'on s'en pourra inspirer avec profit.

Pour les nombreux amis canadiens de Monsieur Cohen, voici de lui un bout de lettre reçue le 14 mars dernier:

. . . l'état de ma jambe a empiré, et la marche m'est devenue de plus en plus difficile. Néanmoins, j'ai la fierté de n'avoir pas manqué une seule conférence de licence, ni une seule leçon de mon cours public sur le Roman au XIIe siècle, qui a rassemblé des auditeurs nombreux et passionnés, et où une fois de plus, mes Théophiliens m'ont aidé en lisant ou récitant des textes. La dernière séance a été une sorte de récital, une Anthologie sonore des plus belles pages du Roman du XIIe siècle, dans les adaptations que j'avais composées. En récitant la mort d'Yseult, Yette était si émue qu'une grosse larme coulait le long de ses joues. Cela, c'est mieux que du théâtre, et c'est mieux que l'histoire littéraire tétanisée de jadis.

Mes Théophiliens vont reprendre, les 15 et 22 mars, au Théâtre de Chaillot le Jeu d'Adam et Eve, qu'ils accompagneront de la Condamnation de Banquet, préparée et montée par eux, pendant mes années d'exil. Pour la première fois depuis quatre ans, je présenterai le spectacle, comme j'en avais l'habitude . . .

Marcel RAYMOND.

Il y avait une fois en Sorbonne — ceci commence comme un conte de fée — novembre 1932 — un professeur, un texte (*Le Miracle de Théophile*) et des étudiants. Le professeur n'avait pas choisi le texte, les étudiants n'avaient choisi ni le professeur ni le texte. Ils n'en mouraient pas tous, mais tous étaient frappés. C'est en effet avec ce drame qu'on se faisait « étendre » aux examens: mes étudiants ne me comprennent que trop, les autres devineront.

Un jour d'explication, à l'Amphithéâtre Descartes, que je les sentais particulièrement somnolents et insensibles à mes commentaires, je leur criai exaspéré: « Mais *le Miracle de Théophile* — de celui qu'on n'appelait pas encore le bon trouvère Rutebeuf, authentique préfigure de Villon — n'a pas été composé entre 1260 et 1264 pour mettre à la question les étudiants parisiens entre 1932 et 1936. Il a été écrit par lui pour émouvoir les clercs du Collège récemment fondé par Robert de Sorbon, *in vico qui dicitur coupe-gueule*. Faut-il traduire ce latin-là? Si vous

le repreniez pour vous en répartir les rôles et le porter à la scène, peut-être retrouverait-il son charme de jadis? » Et j'ajoutai cette phrase que mes malicieux disciples ont depuis mise en chanson: « Nos amphithéâtres de lettres ne sont pas faits pour la dissection des cadavres, mais pour la résurrection des morts ».

Les étudiants quittèrent la salle consternés, se demandant si Cohen était devenu fou. Représenter une pièce de théâtre... en Sorbonne! C'était la chose la plus insolite et, pour reprendre leur argot, la plus « loufoque » qu'on pût imaginer. Mon honorable prédécesseur, Petit de Julleville, un des douze grands dieux, comme on appelait alors les professeurs titulaires, auteur d'un savant livre sur les *Mystères*, en deux volumes in-8^o, n'en avait naturellement jamais vu et ne s'était nullement soucié d'en faire représenter et il avait été fort déconcerté quand un de ses auditeurs avait osé lui demander son avis sur l'interprétation, au Théâtre Français, de la tragédie qu'il était en train d'expliquer.

Trois mois se passèrent et j'avoue que ne je pensais plus moi-même à ma fureur et à ma boutade — bien qu'elle répondit à une conviction profonde —, lorsque, à la sortie du cours, je vis arriver dans mon petit cabinet de l'Amphithéâtre Descartes deux jeunes gens: un étudiant, grand, long, mince, maigre comme un jour sans pain, et une étudiante, petite, boulotte, ronde de partout, qui venaient me dire: « Maître, nous sommes prêts, écrivez-nous une adaptation qui soit compréhensible pour un public moderne et nous la jouerons. »

Un professeur doit toujours obéir à ses élèves. Il reçoit son inspiration de la jeunesse, autant qu'il lui en donne. Je me mis donc à l'œuvre. En huit jours, j'écrivis ce que j'appelai une transposition, assez modernisée pour être entendible, assez respectueuse de l'art du vieux trouvère pour avoir gardé le précieux contrepoint de ses rythmes et de ses rimes; c'est celle qui a paru chez Delagrave et en était, en 1939, à sa dixième édition.

Une première réunion eut lieu dans mon salon jaune et bleu, au 16 Rue Gay-Lussac, où tant de mes auditeurs américains, canadiens, anglais et français sont venus me voir. Était présent Léon Chancerel, fondateur des Comédiens Routiers et disciple de Jacques Copeau, lequel devait être juge de la pièce et des acteurs en cette commission de *records* (conservé dans l'anglais *record*) qui en devait faire le choix. Le texte, lu par moi, l'enthousiasma et, d'emblée, il en comprit la valeur dramatique que mon maître Léon Clédat, dans son livre sur Rutebeuf, avait niée, suivi en cela par mon bien aimé Joseph Bédier qui m'avait dit: « Votre *Miracle* est assommant » et par mon très cher Alfred Jeanroy qui avait prononcé: « Lyrique, mais pas dramatique ». C'est sur ces savants avis que je résolus de tenter l'expérience sur le public, qui nous départagerait.

Restait à choisir les acteurs parmi les présents: Moussa Abadi, un Syrien plus français que beaucoup de Parisiens, lut quelques lignes du rôle du Juif

Salatin. Chancelerel dit: « C'est bien » et cela n'étonnera point ceux qui l'ont applaudi depuis, même ici, au *French Theater* du Barbizon-Plaza. Nicolas Weisbein, d'origine russe, empoigne le rôle de Théophile. Il y met une ardeur singulière, mais il déclame. Le régisseur fait des réserves: « Peut-être ». Pourtant il devait être l'inoubliable créateur du rôle. Il faut sélectionner les diables. Satan sera un Normalien, de Ferrier, et le petit Diable, Dureau, qui depuis est devenu Dominicain: le diable parfois se fait ermite. L'Evêque sera le noble Bigot de Morogues — aujourd'hui blessé et prisonnier, hélas !

Mais il faut une Notre-Dame, suave, élancée, belle. On demande à Odette qui se refuse en disant naïvement: « Mais je n'ai rien d'une vierge ». On s'adresse à Miette Crozier qui manque un peu de voix mais dont la grâce est si prenante. Elle n'eut pas à se repentir: plus tard elle devait épouser mon second Théophile: Jean Priou, et il leur est né un bébé théophilien 100%.

Ce n'est pas tout d'avoir des acteurs, il faut un décorateur et un costumier. Le premier sera Raoul-Roger Ballet; le second, André Millot: ancien élève des Beaux Arts, il a l'expérience et le talent. Missionnaire et lieutenant, il est aussi dans les camps d'Allemagne.

J'ai toujours enseigné que le théâtre, ce n'est pas du noir sur du blanc, mais du rouge, du vert, de l'or, de la chair en mouvement sur les planches, et qu'une pièce est une composante de cinq forces: l'auteur, l'acteur, le spectateur, le metteur en scène et le musicien. Il m'en faut un. Quelle bonne fortune: cela ressemble à une prédestination ! Jacques Chailley se présente (c'est le grand étudiant qui est venu me trouver), excellent musicien, fils de deux artistes remarquables. De plus, il a la science musicologique qui lui permettra de donner au Mystère l'atmosphère musicale.

Oui ! vous connaissez les cathédrales du grand siècle, le XIIIe, celui de Saint Thomas, de Saint Louis et de Dante, mais à côté de la cathédrale architecturale, ornement de nos places et gloire de nos cités françaises, je veux faire surgir, immatérielles et cependant réelles, pour l'envelopper ou en être enveloppées, la cathédrale littéraire et la cathédrale musicale. Jacques Chailley, qui n'a que vingt-trois ans, mais est l'aîné de la bande, saura recréer celle-ci et lui-même dirigera la chorale que je baptise au nom de Perotin le Grand qui y fut maître de chapelle: la Psalette Notre-Dame.

Il faut encore une costumière et une régisseuse: ce sera sa camarade Yette Jeandet, qui depuis s'est fait un nom dans les lettres, comme lui dans la musique.

Et le salle? Le Doyen Delacroix, bon philosophe et excellent administrateur, nous l'offre, mais elle est terrible: l'amphithéâtre Louis Liard, surchargé de dorures troisième République, avec de petits drapeaux tricolores, le portrait de Descartes

et de Richelieu, Voile-toi la face, patron de l'Académie et protecteur de la tragédie française, mais je te cacherais par une draperie, difficile à fixer, car le Recteur a défendu de planter des clous dans les dorures troisième République. Puis il faut encore faire disparaître (car c'est la salle des thèses) la table en fer à cheval, derrière laquelle sont assis, aux soutenances, cinq Messieurs vêtus de noir, qui se ressemblent comme des frères, et celle du candidat, qui, le dos tourné au public, (façon de parler pas commode du tout) doit subir le feu roulant de leurs objections.

Qu'à cela ne tienne, on noiera ces objets dans les quatrième dessous, sous un plancher que fixera Louis Dubief, un maître bricoleur, *Jack of all trades and master of all*, à la française.

La salle nous est laissée le samedi à six heures et demie du soir. Tant pis, on se débrouille; nous travaillerons toute la nuit à ériger les décors, lieux ou *mansions*. Le lendemain, à trois heures moins cinq . . ., on n'est pas prêt. « Cela prouve que vous êtes un vrai metteur en scène, » me dira plus tard Lee Simonson, le grand producer américain. Coetze, le président du Groupe d'Études françaises, qui nous avait prêté les quelques milliers de francs nécessaires, bondit: « On ne joue pas, il n'y a pas encore de coulisses . . . » — « Pardon, dis-je, nous reprendrons la tradition médiévale. Pas de coulisses. Les acteurs resteront debout devant leur *mansion*: Dieu le Père et ses anges en leur Paradis, Notre-Dame devant sa chapelle, l'évêque et ses trois clercs au palais épiscopal, Théophile devant sa maison à draperie verte, le Juif Salatin près de sa mosquée à draperie jaune, les diables à l'intérieur de la Gueule d'Enfer. »

On ouvre les portes. Le public, composé d'étudiants et de lettrés, se rue, curieux, sceptique, ironique. Dans la chambre réservée au malheureux candidat, Nicolas-Théophile s'énerve. Chancerel, grelottant de fièvre, le galvanise: « Voyons au début, tu l'engueules le Bon Dieu ! » La psalette donne le *fa*, puis entonne le majestueux *Virgo* du Manuscrit H316 de Montpellier qui dit la louange de Notre Dame; « A Dieu est mère ». Puis c'est le défilé des acteurs: Dieu et ses Anges (ah ! l'audace de celui qui a fait descendre pour la première fois Dieu en Sorbonne. *Wie Gott in Frankreich*): la Sainte Vierge, pâle, dans sa robe blanche et ses voiles blancs, serrant sur sa poitrine la croix victorieuse; Théophile en robe noire; l'évêque en soutane cramoisie, suivi de ses trois clercs en robe de bure. Le Juif Salatin, en robe jaune et bonnet phrygien, ferme la *Monstre* (ne dites pas le *Monstre*), qui, terminée, laisse chaque groupe d'acteurs devant la *Mansion* qui lui est affectée.

J'avais annoncé à mes étudiants que le public rirait à l'apparition du petit diable sortant de la gueule d'Enfer, parmi les flammes, le bruit et la fumée, à l'appel de l'invocation barbare du sorcier. Un professeur se trompe souvent. Personne n'a rit: l'expérience était donc nécessaire. Dans les spectateurs s'était incarnée l'âme du XIIIe et ils comprenaient que c'est grand'chose que le diable.

Avec angoisse, ils suivaient les progrès du mal sur le visage de ce premier Faust, qui se vendit au démon pour ravoir sa charge; avec espoir, ils voient descendre sur lui, au son du vieux motet *Revertere, revertere* (reviens, reviens) la rosée de la grâce; avec émoi, ils écoutent les douze strophes de la Répentance (douze, nombre mystique: quatre fois trois, le nombre des évangélistes multiplié par celui de la Trinité) et les neuf douzains de la Prière.

Lorsque Notre Dame est sortie de sa chapelle et se dirige vers l'Enfer pour arracher à Satan le pacte signé par Théophile, Miette est si gracieuse, si belle, ses accents sont si purs que les yeux se mouillent. On vit des « agrégatifs ». pleurer et cela ne pleure pas facilement, des « agrégatifs ». Puis, lorsque l'évêque, comme au sommet du tympan du croisillon nord de Notre-Dame, sur la rue du Cloître, vient lire au peuple le pacte ou charte et que s'élève le *Te Deum*, qui couronne l'œuvre, les applaudissements enthousiastes éclatent. Quelque chose de grand est né. Alleluia: Le théâtre du Moyen-Age est ressuscité ! C'est dans tous les sens que la vieille Sorbonne a revu le *Miracle*.

7 mai 1933: date qu'aucun témoin n'oubliera jamais et que l'histoire littéraire retiendra, mais qui surtout est gravée au cœur de mes Théophiliens, *Le Miracle* commence sa longue carrière, promené par cet « essaim chantant d'histrions en voyage » à travers les riches cités belges, les plaines humides de la Hollande, les montagnes de la Suisse et les *sierras* d'Espagne, dans les Universités anglaises et sur toutes les routes de notre France. Leur dernière représentation fut celle qu'ils donnèrent dans Paris allemand, le 22 mai 1942, pour leurs camarades prisonniers.

Chers Théophiliens bien-aimés, me pardonnerez-vous d'avoir fait jouer votre *Miracle* dans cette noble Amérique qui vous a apporté libération et salut? Vous savez qu'il tient à moi comme la peau sur la chair, qu'il est à vrai dire notre chair et notre âme à tous. Je sais que vous deviez l'apporter ici, vous-même en 1939. Tout était prêt (n'est-ce pas, Hoffherr?). La Providence n'a pas permis. Alors pouvez-vous m'en vouloir si j'ai cédé à la pieuse sollicitation de ces professeurs de français des États-Unis, si dévoués à notre langue, et à ces bons étudiants qu'ils ont formés à son culte, et qui souhaitent recréer le *Miracle* dans son atmosphère. Ils confessent que vous seuls en avez le droit et qu'ils ne seront justifiés que par la ferveur avec laquelle ils rendront votre œuvre.

Les élèves de Hunter College, unis à ceux de City College, de Brooklyn et de Queens et à plusieurs étudiants de l'École Libre des Hautes Études, ont donné le *Miracle de Théophile*, à New York, dans la grande salle de Hunter College. Maîtres et élèves de Yale University l'ont aussi joué sous ma direction.

En eux, je retrouve la même aspiration à faire vrai et à dire juste. Nous autres, Français, ne saurions manifester assez d'admiration et de gratitude à ceux qui, sur les bords de l'East River ou du Connecticut, font chanter le parler de

France et non seulement son parler, mais son âme immortelle, pétrifiée dans ses cathédrales, revivifiée par la jeunesse en qui j'ai foi.

Pour vous, Canadiens français, à qui ce parler et cette âme appartiennent de naissance, par héritage et par tradition, je vous demande de ne pas oublier ce théâtre du Moyen-Age, qui est à vous comme à nous. Je n'ai jamais été plus ému que le jour où j'ai reçu, à Paris, au début de notre entreprise de résurrection du théâtre médiéval en Sorbonne, trente francs, don de paysans canadiens qui, dans un petit village lointain avaient joué pour Noël, à la veillée, notre *Miracle de Théophile* et voulaient m'en remercier. Et vous avez fait bon accueil au *Jeu d'Adam et Ève*, la plus ancienne pièce du théâtre français (XIIe), que mes Théophiliens ont créé au portail sud de la cathédrale de Chartres, le 30 mai 1935, et que les Compagnons de saint Laurent ont joué à Montréal, en octobre 1942 et en janvier 1943, en même temps que le *Jeu de Robin et Marion* (XIIIe) d'Adam le Bossu, dit de la Halle, notre plus vieil opéra comique. Ainsi se manifestent, une fois de plus, les liens qui nous unissent, à travers trois mille milles de distance et sept siècles d'âge.

Gustave COHEN
Professeur en Sorbonne.

Jean Cusson nous parle de Paris...

(...) Je suis pour quelques jours dans mon appartement où je rentre du reste à des heures indues car je passe presque chaque soirée au théâtre. Il y a actuellement cinquante théâtres ouverts, sans compter les cabarets de chansonniers et les revues à grand spectacle. Sur l'ensemble, une dizaine d'excellentes pièces, dont deux ou trois quasi chefs-d'œuvres. C'est un honorable pourcentage. La Comédie française fait salle comble avec le *Soulier de Satin* et *Les mal aimés*, la nouvelle pièce de Mauriac. Pièce ciselée quant au style, implacable quant à l'analyse psychologique, sans morbidity voulue. Le pauvre drame d'êtres qui s'aiment et se font du mal malgré cela, peut-être à cause de cela.

Hier soir, j'ai eu le plaisir de revoir le cher *Jeu d'Adam* donné par les Théophiliens au palais de Chaillot et présenté par papa Cohen. Mise en scène fort intelligente, utilisant tout le vaste espace de la scène. L'immense salle était pleine à craquer de jeunesse étudiante, qui ne ménageait ni sa ferveur à écouter ni ses applaudissements. (...)

Lettre à Alex. et Gérard,
Pelletier, 23 mars '45.

simples notes ⁽¹⁾

Parmi les bons souvenirs que me laissera mon séjour au Canada, les représentations données par les Compagnons, resteront certainement des meilleurs. Elles m'ont montré, à la scène, des pièces que j'avais lues, et me les ont fait mieux comprendre. Elles ont prouvé jusqu'à l'évidence qu'au Canada le français y était souvent excellent — car, parisien de vieille souche, je n'ai jamais pu comprendre ce que c'était que le « parisian french »...

Et puis, vous êtes une preuve évidente de ce que la charité peut enfanter. On ne peut plus de votre temps, vous avez su garder la moelle des mœurs du Moyen-Age. Vous jouez pour jouer, par amour de l'art désintéressé. Sans salaire, et ce qui est mieux encore, sans vous laisser nommer. Tout cela est on ne peut plus chrétien et je vous en félicite: vous gardez la vraie tradition. La race française a toujours eu, en son sein, des fils héroïques et doux; le dévouement sous toutes ses formes a, de tous temps, été à l'honneur. Que ce soit dans le vieux pays ou ici, au Canada, l'histoire de notre race n'est que le récit de ces épopées de sacrifices, consentis spontanément et le sourire aux lèvres. Anonymement, vous conservez la flamme, sur le même terrain, mais selon un mode nouveau. Survivre dans la chair est bien, est indispensable, car jamais les bouches ne parleront assez notre belle langue; pourtant, il faut de plus survivre suivant l'esprit. Vous aidez à garder le dépôt spirituel des classiques et vous encouragez la compréhension des modernes. Vous le faites très simplement, sans aucune ostentation, avec beaucoup de douceur parce que vous êtes humbles, et que l'humilité engendre la suavité, tandis que l'orgueil dessèche et durcit. La plupart d'entre vous travaillent et doivent prendre sur leurs loisirs le temps nécessaire à l'étude des rôles et des répétitions. C'est par là que vous tendez vers l'héroïsme. D'ailleurs, croyez-le bien, on estime votre effort, et on l'apprécie. Je vous souhaite de plus en plus de succès. Dans l'ordre matériel et surtout dans l'ordre spirituel. Car vous êtes des éducateurs, et par conséquent, des constructeurs. L'art en général est formateur de l'imagination, et le théâtre plus que tout autre. Il touche directement l'esprit du spectateur et peut le porter à des réactions très diverses, selon la nature du spectacle. Je me rappelle qu'un ancien camarade d'atelier, qui était plutôt radical-socialiste, me disait: « Seuls les socialistes vont au peuple (et à cette époque-là, c'était relativement vrai) mais ce qui leur manque, c'est le théâtre. Il faudrait enseigner par le théâtre et l'offrir pour une somme très minime. Ainsi, ajoutait-il, l'église sera inutile. Oui, mais Ghéon est venu et ses interprètes, dont les Compagnons. Et voici que c'est le théâtre qui s'installe sur le porche de l'église et lui sert de vestibule. D'ailleurs, faire ainsi, n'est que revenir à la tradition.

(1) Notes inédites, rédigées par Dom Bellot o.s.b., à l'occasion d'une conférence devant les Compagnons, 18 janvier 1941.

Car, remarquez-le, pendant mille ans et plus, les arts de l'Occident sont restés indissolublement liés à la vie de l'Église, et par elle, à la vie tout court. L'artiste ne travaillait pas seulement pour l'Église, mais dans l'église; son rôle n'était pas seulement de subvenir par le travail de son esprit et de ses mains aux besoins du culte, il y participait. Le commencement de l'œuvre était un signe de croix, et le labeur, une prière. Ce n'est pas la destination de l'œuvre qui fait l'art religieux, ni le sujet qu'elle représente, mais cette compénétration de la foi et de l'art. Il y a des attitudes qu'un postulant au chœur, ou sous le cloître, pourra prendre en arrivant au monastère, et d'autres qui seront tout autres, quand il aura commencé à comprendre. Un tableau peut traiter d'un sujet païen, et avoir des qualités religieuses, et au contraire, les épisodes les plus frappants de la vie de N. S. peuvent être traduits dans un esprit païen. De même pour une église. J'en connais qui malgré le grand nombre de leurs statues pourraient, avec avantage, être tout, sauf une église. Tandis que dans les œuvres artistiques remarquables, il est impossible de dire où l'art finit et où la religion commence. Et ce sentiment chrétien était si naturel à tout le petit peuple du Moyen-Age que les objets les plus vulgaires étaient frappés au coin de la dévotion.

A cette époque, toute œuvre était utile et aucune ne fut utilitaire, car les besoins spirituels de l'homme l'emportaient sur les besoins matériels. L'artiste ne se considérait que comme un artisan, mais l'artisan était artiste. Comment cet état de choses a-t-il pris fin? Ceci entraînerait à de longs développements sur ce long processus de désagrégation de ce que nous appelons le Moyen-Age, c'est-à-dire de la culture chrétienne en Occident.

Mais d'autre part, ces ouvriers, ces artisans qui faisaient des œuvres éternelles, s'oubliaient, tout comme vous, et ne signaient même pas. Ce changement initial et décisif venu avec l'affadissement de la foi est dû en grande partie, ou plutôt a eu comme conséquence la conscience que l'artiste a pris de soi-même et de son œuvre. Cet artisan, qui ne se nomme plus qu'artiste, ne voit plus son travail sous l'aspect d'une collaboration, mais il se présente à lui comme un problème qu'il doit résoudre par ses propres moyens, à ses risques et périls, et dont la solution heureuse constituera son mérite, au bout duquel il aura la gloire. Ce qu'il fait, il a conscience que seul il est capable de le parfaire. Son travail ne peut être accompli que par lui, et c'est cela qui le distingue des autres.

Cette soi-disant supériorité une fois acquise, l'artiste ou celui qui se croit tel, ne cessera de s'éloigner toujours davantage de l'artisan. L'artiste s'affirme et s'enferme dans le cercle de plus en plus fermé de sa vocation spécifique et l'irréductible de sa personne. Il délaisse la communauté de ceux qui peinent à la sueur de leur front. Le voilà seul, heureux de l'être, original par rapport à ses contemporains, et nouveau par rapport à la tradition. Mieux que jamais, il connaît le passé, mais pour s'opposer à lui et le combattre. Naturellement, il veut la vérité, mais la sienne propre en tant précisément qu'elle n'est pas celle de tout le monde.

Cet état d'esprit, dont je fais une esquisse en regardant le monde des fronts penchés sur les arts plastiques, ceux qui me sont les plus familiers, a son parallèle dans un monde que vous étudiez et dont vous êtes, au moins comme amateurs. Ce titanisme correspond à une attitude nettement païenne, incompatible avec l'art chrétien. En effet, celui qui s'admire, s'il a un don, se trompe bien naïvement en oubliant le Donateur et en s'attribuant en entier ce qui ne lui revient qu'en partie. Cet orgueil de l'homme date du paradis terrestre et trouve un dramatique pendant dans la Réforme. Dans le Catholicisme, notre foi informe et doit régir toutes nos activités. Le protestant, au contraire, rompt cette harmonie, dissocie le faisceau, et s'il donne une petite place à Dieu, il estime que pour les autres activités de son existence, cela le regarde seul, la religion n'ayant rien à y voir. L'art, l'éducation, le travail ne servent plus à l'homme de chemin pour aller vers Dieu, mais de marche-pieds pour atteindre sa propre gloire. C'est bien la répétition de ce qui s'est passé au Paradis terrestre. Nous serons comme des dieux. Cette première révolte introduisit la mort et la corruption dans toute la création, et cette seconde révolte contre l'Église fut la cause d'une corruption semblable pour les activités humaines.

L'homme est naturellement porté vers la beauté. Il la réclame comme le soleil et l'air. Placé dans un cadre normal, l'homme est artiste par instinct; ce qui est beau charme ses sens, et par eux vient réjouir son âme, si bien qu'une belle chose, qu'elle soit dite ou qu'elle soit vue, donne à tout notre être, sans raisonnement, un avant-goût des joies du ciel. Le protestantisme a ruiné, a désagrégé tout. On ne prend plus l'homme depuis la Réforme par le fond de son âme, mais par des à-côtés. La grande synthèse catholique n'est plus de mise, tout est séparé; le joli, l'agrément, le clinquant deviennent de mode, et cela nous a été inoculé doucement mais sûrement.

Dom Paul BELLOT, o.s.b.



« On dit, quelquefois, que le théâtre est né sur le parvis des cathédrales; mais non, il est beaucoup plus ancien. Il est né en chacun de nous, le jour où nous avons lâché la main de notre mère, pour aller nous distraire à notre façon. Regardez les enfants qui prennent librement leurs ébats; ils forment une troupe, ils s'accordent les uns aux autres des noms de guerre et des rôles de fantaisie, ils recommencent, à leur manière, leur vie ou celle des «grands». Ils jouent à la chasse, à la poupée, au tour de France; ils font du théâtre embryonnaire. »

Eugène MASSURE.

Scapin a Ottawa . . .

Tout d'abord, quelques impressions, jaillissantes et spontanées, cueillies au sortir de la représentation. « C'est formidable, cet ensemble, cette unité de geste, de gambades étudiées et si sveltes, d'attitudes se rythmant au texte. C'est rare de voir tant de vie dans une pièce classique ! » — « Ça dépasse toute prévision ! Ça brise toute la vieille méthode-cliché d'interprétation dramatique, si partout répandue sur nos scènes de collèges, jusqu'à ces toutes dernières années. » — « Les Compagnons ! De la vie, rien que ça ! De l'imprévisible ! » — « Un feu roulant ! Un pétilllement « humain » ininterrompu ! Un feu d'artifice, artistique, intelligent ! » — « C'est renversant ! »

Renversant, au vrai, ce formalisme du théâtre classique rendu sans éclat psychologique, sans relief, sans débordement vital, morne et terne, qui a déshumanisé nos génies dramaturges français. Molière très particulièrement. Pour ma part, vive l'interprétation mouvementée, roulante des Compagnons ! Vive leur fraîcheur et spontanéité ! » Ils m'ont enseigné pourquoi Molière est classique, immortel. Molière, par eux, m'a semblé de notre siècle. Par eux, à travers les Fourberies, nous nous sommes incarnés en lui sans effort, inconsciemment. Par le « haut de l'âme », à cause de l'interprétation intégralement humaine des Compagnons, nous avons enjambé deux siècles et demi et nous nous sommes surpris perdus en l'esprit du suprême comédien français, pour deux brèves heures. Cela, spontanément, sans choc. Quoi d'étonnant ? La « farce » française du dix-septième siècle reflète si net l'esprit français, inchangeable, toujours bien nôtre !

On n'a pas présenté les Fourberies, samedi dernier. On ne les a pas dites ni déclamées. On les a jouées. « On » ; les Compagnons en premiers rôles ; les spectateurs, tous, en seconds. Car les Compagnons nous ont jeté dans leur jeu, nous empoignant au tout début. Notre enthousiasme, juvénile, docile au rire, a dû soulever, alléger leur tâche de meneurs du Jeu. Comme des enfants, sérieusement, nous avons joué. Joué ce « jeu » qui est une belle chose quand on lui laisse toute sa liberté, quand la folie des méthodes et des pédagogies ne vient pas le troubler en y introduisant des intentions qui faussent et altèrent sa sincérité. » (Guardini, *Esprit de la Liturgie*.)

Nous avons joué, nous avons été hypocrites avec les Compagnons ; j'entends que nous avons, avec eux, masqué ce qui est le plus nous-mêmes : Nos problèmes intimes, nos inquiétudes, nos intérêts pratiques : nous avons masqué pour deux heures, notre âme et ce qu'elle mijote à cœur de jour. Nous avons quoi ! fait du théâtre, puisqu'au « théâtre, il faut qu'il y ait un masque, sur la scène ou dans la salle. N'est-ce pas d'ailleurs l'origine du mot « hypocrite » que ce mot « masque » ? » (Raymond, *Le Jeu Retrouvé*.)

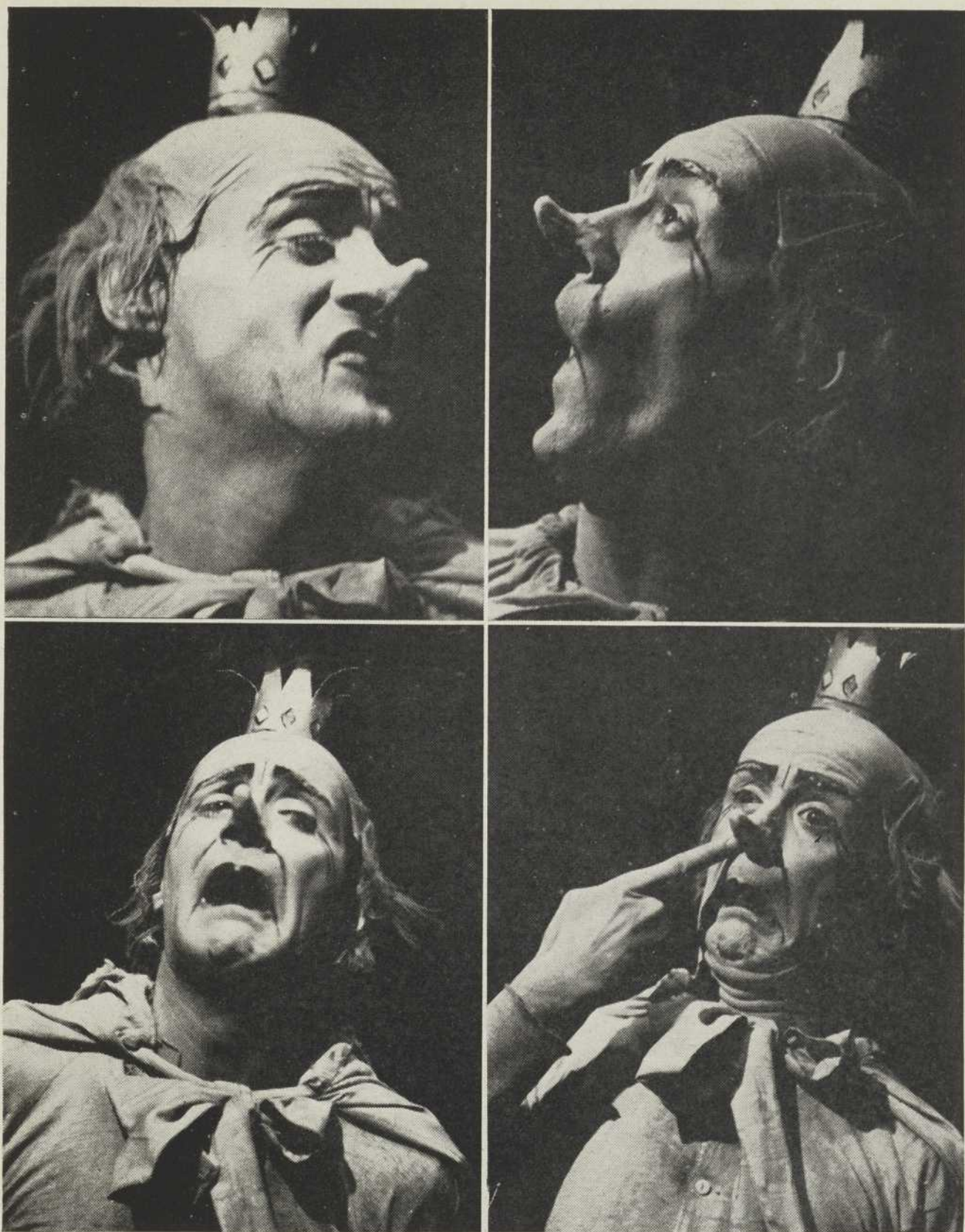
Ce jeu nous l'avons déployé sur une scène dilatée, libre. Du jeu en un décor suggestif, souple, réduit à sa plus utile expression : un escalier modeste et pratique de chaque côté, deux encadrures de portes, trois bancs sans prétention, à peine solides, une élégante tenture bleue comme fond. Cela suffit pour « suggérer, disait Ghéon, ce qu'on ne peut représenter, ce qu'il vaut mieux ne pas représenter ». Pas une scène donc en vase clos. Pas une scène-salon ou chambrette, aménagée entre des panneaux-coulisses symétriquement bariolés ou quelquefois artistement peints, alourdie et encombrée de meubles, tables, chaises, divan, chesterfield . . . Mais une scène où l'imagination peut se dégager, peut transposer. Une scène n'importe quel lieu, pourvu que Scapin y puisse fourber Géronte et Argante.

Enlevés à nous-mêmes, que de pirouettes dignement bouffonnes n'avons-nous pas tournées avec Scapin ! Moins matérielles sans doute. Non moins réelles. Nous suivions Scapin, nous étions en son « esprit » endiablé. Par lui, en lui, nous avons sautillé gaiement, enveloppé Argante, puis Géronte de ses ruses finaudes, soutiré à celui-là 200 pistoles, à l'autre, « ce chien d'avare », 500 écus; nous avons dupé avec lui, larmoyé, ironisé, supplié. Scapin: légère et artistique marionnette qui dirigea toute la farce. « Personnage sous globe qu'une boîte à musique fait gambader. L'acteur était comme emprisonné dans l'automatisme de ses gestes. Ses paroles se libéraient par une gesticulation qui les expliquait ou les commentait, les éclairait ou les complétait. » (Raymond, *Le Jeu Retrouvé*.)

Bref, nos Compagnons ont réalisé « l'esprit de la « commedia » pour qui le jeu dramatique est une espèce de saltation, une mise au point constante du texte, un équilibre qui se fait sous nos yeux. Les gestes se veulent comiques et se moquent d'eux-mêmes » (*Ib.*). Nos artistes ont su ne pas appesantir, ni blaser ni, embourgeoiser Molière en un texte, récité sur un air d'alexandrin et vivifié par les seules nuances de la voix et la pureté de la diction ou peu s'en faut. Alors que pour Molière, de l'avis de Ramon Fernandez, « le dialogue, ainsi que la composition des scènes, ressemble à des mouvements de danses, et plus encore de gymnastique . . . les répliques s'enchaînent par des chocs et des contrecoups tout physiques . . . la force extraordinaire de ses répliques vient moins de leur éloquence que d'une source de détente musculaire qui les lance comme d'une catapulte . . . Le génie de Molière a consisté à faire coïncider l'effet moral avec l'effet physique, la danse avec la démonstration.»

Puisse le Molière du dix-septième siècle, non défiguré, non décharné, non matérialisé, non « formalisé » en tirades ou dialogues chantonnés et pédantisés, artificiels toujours — puisse donc le seul vrai Molière se familiariser avec notre peuple ! Puisse-t-il souvent l'extasier en son allégresse poétique, en sa comédie dynamique; notre peuple rira un rire sain. Notre peuple peut-être aussi ira rajeunir au théâtre sa jeunesse et la généreuse ardeur de son âme.

Voici le *Jeu retrouvé* ! Du théâtre enfin ! Du pur, du poétique, même en prose. Du « conventionnel » instinctif, où l'âme s'engage et s'évade et se satis-



Quatre instantanés du personnage de Picrochole, chez les Compagnons 1945: "Picrochole, vieux clown simiesque...", ainsi le voulait Chancerel.



Les Irascibles, chez les Compagnons (1945): masques d'Eugène, de Grattelard, de Patrouillet. Dans le coin gauche, en bas: une attitude caractéristique de Scapin.

fait en noblesse. Le théâtre en effet, selon le regretté Ghéon, « c'est composer avec l'acteur, avec sa voix, avec son corps, avec l'âme qui les anime, avec aussi tout ce qui le met en valeur (les trois dimensions de la scène, l'ombre, la lumière, la couleur, le fard, le masque, le costume; et par surcroît la musique, (le bruit) un poème où le mot, tout en précisant la pensée, suscite autour de lui un système de formes, de rythmes, de rapports visibles, qui est proprement l'action, le jeu. Rendre la poésie au drame, c'est le rendre à sa vraie nature, à la fois plastique, rythmique et verbale; les trois indissolublement ».

Si Ghéon a conçu juste, vous avez décidément, chers amis Compagnons, joué, samedi dernier à Ottawa, du théâtre poétique au sens le moins vulgaire, au sens le plus copélien, le plus ghéonien. Quels « farceurs » classiques vous vous êtes révélés ! « Farceurs » poétiques, s'entend. A l'extrême opposé des cabotins populaciers et gras des théâtres « communs » et infects ou des scènes de bouges. A l'opposé des comédiens du rire malsain, immoral, qui ne dédaignent point d'anéantir le nom de leur saint baptême et celui de leur famille naturelle pour le transmuier en un vocable de fond-de-cour, de ruelle, de club de nuit, de restaurant café. Esprit d'acteurs ravalé, abruti, au service de la chair; c'est ce qu'ils sont. Vous, distingués Compagnons de saint Laurent, vous me semblez le corps ennobli, allégé, au service de l'esprit.

Magnifique, votre sans-repos scénique, combien agile, sans excentricité ni énervement ! Sans-repos reposant au suprême pour nous, les acteurs de la salle. Sans-repos vivant comme la vie humaine elle-même, qui nous a repris à nous-même pour nous exporter en vos personnages. Profondément théâtraux votre rebondissement continu, vos « renversements de situation », votre sautillerment artistique, expressif, synchronisé avec vos gestes et vos attitudes d'âmes ! Sincère, parlant, simple (s'il vous plaît, ne point opposer ce dernier mot à « conventionnel ») votre être dramatique tout entier: mimique, gestes, intonations, pas, courses, mouvements et silences.

Les Compagnons nous ont parlé Molière. Ils nous l'ont exprimé un peu comme il a dû, avec sa troupe, se jouer lui-même devant ses Parisiens de 1671: en dramaturges sincères et « humains ».

On a finement écrit que la littérature, que le texte ne constitue qu'une partie du drame, de la comédie. « Le texte est le tremplin d'où l'acteur doit bondir. On touche du doigt ici dans quelle mesure le théâtre ressortit à la littérature. Il y a un style spécifiquement théâtral, à mi-chemin entre le langage parlé et le langage écrit (Raymond). En d'autres termes, ceux de Baty: « L'art dramatique, c'est d'abord l'union des deux arts littéraire et plastique, la même idée traduite par le mot et, dans le même temps, par le geste, l'accessoire, le costume, le décor. » On nous l'a prouvé péremptoirement, samedi dernier. Quelques mots ont échappé à l'auditoire (le seul défaut à signaler, en toute justice et sympathique charité); en certaines scènes, c'était inévitable, celle du Sylvestre-

spadassin, celle de Géronte ensaché et bastonné par Scapin. Pourtant, cet auditoire n'a rien perdu du réel comique clairement poétisé (fait, gravé) en expression plastique et rythmique.

Enfin, le succès des *Fourberies de Scapin* avance, me semble-t-il, l'idéal des Compagnons d'un pas consolant. Parce qu'il démontre la facile compréhension de Molière par le peuple moyennement éduqué et non irrémédiablement déformé. D'ailleurs, sur ce point, qui ne se souvient comme Boileau, plus hautainement bourgeois que Molière, prétendit celui-ci, précisément à l'occasion des *Fourberies*, « trop ami du peuple ». (Art poétique.)

Or, les Compagnons, des « foncièrement insatisfaits », et avec eux leur fondateur et animateur, le R. P. Émile Legault, c.s.c., brûlent de pétrir le peuple canadien-français d'art, de théâtre authentique. Croyez-vous qu'ils acceptent « de réduire les perspectives de leur action à un théâtre clos, réservé à la seule élite de l'esprit »? Nullement. Ils espèrent « un solide débordement de leur influence dans les classes populaires. (*Les Cahiers des Compagnons*, Vol. 1, No 2). Non pas seulement avec du Molière, ni uniquement avec du religieux, mais bien par un répertoire populaire intégral, du fin, du religieux, de la farce, du mythologique, du légendaire, de l'historique . . . poétisé toujours ! Voilà pourquoi après Scapin de Molière, après Oedipe-Roi et Orphée de Jean Cocteau, les Compagnons « reprendront avec ferveur »: *Le pauvre sous l'escalier*, de Henri Ghéon. Aucune âme éprise de loisirs nobles, de patriotisme artistique et de théâtre ne peut se dispenser volontiers de cette pièce.

Que les Compagnons reviennent souvent à Ottawa, chez leurs frères canadiens français, leur réchauffer l'âme et la leur former au « climat dramatique, à la substance dramatique », du plus pur art français qui ne saurait être qu'humain, intégralement.

Alexandre GAZÉ, o.m.i.

(Le Droit, Ottawa, janvier 1945.)

●

« Franchement ce n'est pas réjouissant à voir
Tous ces comédiens en uniforme noir.
Par grâce un peu de pourpre, une loque, un chiffon
N'importe quoi: lilas, violet, vert ou rose
Pour que notre œil au moins une heure se repose
De ces habits taillés dans un sac à charbon.

GLATIGNY.

les spectacles des Compagnons devant la critique . . .

Picrochole

« La présentation de *Picrochole*, une adaptation par Chancerel, d'une des plus rudes satires de Rabelais, marque rigoureusement un sommet dans la comédie d'expression française à Montréal. L'effet produit sur l'auditoire fut en quelque sorte celui d'une tornade inattendue. »

« La réalisation des *Compagnons*, il faut le dire sans réserve, a été en tous points parfaite. Ils ont satisfait à toutes les exigences imaginables. »

Richard DAIGNEAULT.
(The Gazette)

« L'audace de cette troupe de jeunes comédiens fait plaisir et nous vaut, encore une fois, quelque chose de neuf. »

Le Canada.

« Si Chancerel avait assisté à la représentation des *Compagnons*, à l'Ermitage, il se serait grandement amusé et n'aurait sûrement pas caché son enthousiasme... »

La Patrie.

Le Pauvre sous l'Escalier

« Il n'est pas facile de rendre justice à ces artistes qui, par définition ne sont pas professionnels et qui se lancent hardiment dans du Ghéon. Ils s'attaquent aux difficultés avec l'enthousiasme des apôtres mais ils les accumulent, les difficultés. Ils mettent de côté toutes les traditions théâtrales en usage depuis un siècle et construisent une formule nouvelle. C'est déjà un premier problème. Ensuite, ils font bon marché de tout le répertoire en vogue et vont chercher des auteurs qui font profession de dépasser le niveau général de l'époque. D'où une nouvelle complication. Et pourtant quiconque a entendu et vu les *Compagnons*, dans *Le Pauvre sous l'Escalier*, n'a eu qu'à jouir, purement et simplement. »

G.-H. DAGNEAU.
L'Action Catholique, Québec.

« Cette œuvre semble chercher davantage à exalter la vertu de chasteté qu'à charmer un auditoire mais elle obtient également bien ce double résultat, grâce aux *Compagnons*. Quand le Pauvre et Émilie conversaient en scène, un climat de sainteté semblait imprégner les tréteaux. »

Richard DAIGNEAULT.
The Gazette.

« L'art inimitable avec lequel les Compagnons se sont acquittés de leur rôle, la composition des costumes, les décors superbes, le contraste des attitudes et surtout la qualité des voix et l'excellence de la diction ont fait de ce nouveau spectacle un autre succès à l'acquis des Compagnons . . . en qui Copeau, Chancel et surtout Ghéon ne sauraient trouver interprètes plus fidèles et plus inspirés. »

L'Événement, Québec.

« Une fiction mystique jouée de la façon la plus extraordinaire. Voix, attitudes, compréhension, sobriété, tout est là au niveau d'un des textes « les plus impossibles » qu'on ait jamais confiés à des artistes. »

Jean BÉRAUD.

(*La Presse*)

« Les décors étaient tout simplement splendides et, avec ça, un éclairage très au point. Une chose qu'il faut remarquer aussi chez les Compagnons: les costumes. Toujours originaux, ils ne sentent pas la poussière et le placard aux accessoires. Le spectacle des Compagnons a été un succès et ils ont ainsi rendu un très bel hommage à Ghéon. »

André LANGEVIN.

(*Le Devoir*)

« Les Compagnons ont présenté *Le Pauvre* avec une maestria incomparable. Je me souviens de tel personnage en vert dont les jambes étaient tout un poème. La souplesse, le rythme avec lequel ils jouent, créent au théâtre une nouvelle dimension, celle du caractère en relief. »

La Nouvelle Abeille.

(Séminaire de Québec)

« Et voilà . . . voilà pour dire que les Compagnons sont épatants, qu'il faut les encourager, aller les entendre, en parler, les aider . . . les aimer. »

Jean DESPREZ

(*Radio-Monde*)

Les Fourberies de Scapin à New-York

« Je voudrais aussi avoir le temps de vous dire combien j'ai apprécié le jeu alerte de vos comédiens, la vie, la fantaisie et l'humour et l'humaine émotion qu'ils ont su exprimer. Magnifique représentation. »

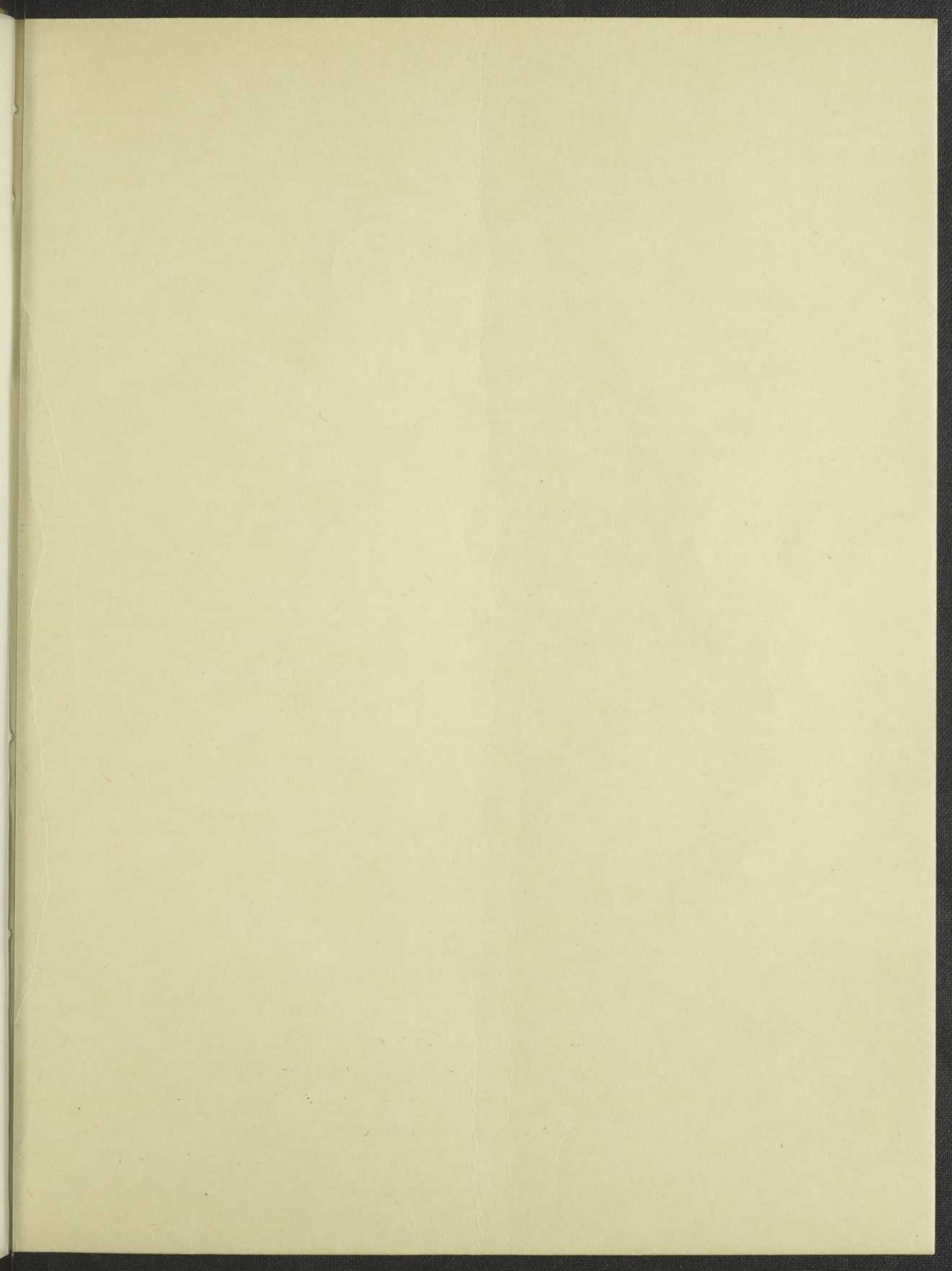
Jean-Benoît LÉVY,

Secrétaire général de l'École Libre des Hautes Études.

« A New-York, les Compagnons représentent le plus authentique des mouvements de théâtre canadien. Grâce à eux, dans ce domaine, nous pouvons nous mesurer avec l'étranger. »

Pierre GÉLINAS.

cum permissu superiorum





*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.