

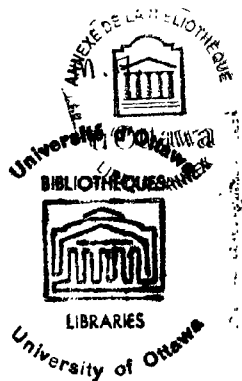
LE THEATRE  
de HENRI GHEON et de HENRI BROCHET

Esthétique et plan chrétien

*Approuvé Maxime Cumbeade  
H. Bonpart Com.  
12 dec. 1945*

*Sinaphio Maris*

*Bernard Julien*



UMI Number: DC54019

### INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

**UMI<sup>®</sup>**

---

UMI Microform DC54019  
Copyright 2011 by ProQuest LLC  
All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

---

ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

## AVANT-PROPOS

Cette thèse portera sur l'esthétique et le plan chrétien du théâtre de Henri Ghéon et de Henri Brochet. Nous avons cru bon, toutefois, de placer au début de ce travail une étude biographique, où préciser l'itinéraire suivi par Ghéon et par Brochet vers un théâtre authentique, "franc de tige, sur le plan chrétien, se révèle notre unique souci. ( Vers les tréteaux.)

Il fallait, à notre sens, accorder à l'esthétique de Ghéon et de Brochet un fondement historique (Les maîtres.) et un fondement rationnel ( Situation de l'art dramatique.), pour ensuite étudier les divers éléments du drame. (La poésie et la littérature.) ( Le jeu, le rythme et le chœur.) En dernier lieu, l'acte créateur du poète dramatique, acte recherché dans son intimité et précédé de l'épineuse question des règles ( Les règles et la création du poème dramatique.), pouvait clore cette première partie.

Le plan chrétien, sur lequel se maintiennent Ghéon et Brochet, nous suggérait une brève étude de leurs devanciers, pour ainsi déterminer le champ illimité qui s'ouvrait à eux. ( Situation du théâtre chrétien.) Si le théâtre chrétien demande de ses serviteurs une âme chrétienne et une connaissance précise de l'art, il nous apparaissait, par suite, nécessaire de démontrer comment Ghéon et Brochet se soumettent aux exigences de cet art. ( Le dramaturge chrétien.) De même, si le théâtre chrétien suppose la communion avec le peuple fidèle, il fallait déterminer les divers facteurs de cette communion. ( Le terrain de communion.) Dans cette seconde partie, nous devons conclure que le théâtre chrétien de ces deux auteurs sert et la foi et l'art dra-

matique. ( Bienfaits du théâtre chrétien.)

Lorsque la preuve requérait l'exemple, nous n'avons pas hésité à citer les oeuvres. Mais, une analyse détaillée des drames de Ghéon et de Brochet et leur pensée sur le rôle de l'acteur et du metteur en scène dans leur théâtre s'avèrent le complément nécessaire de cette thèse. Cette étude complète sera le sujet d'une thèse dont la présente n'est qu'une partie.

## INTRODUCTION

## VERS LES TRETEAUX

Il est sans exemple que la  
grâce se refuse à ceux qui ne re-  
fusent pas d'aller jusqu'à leur  
âme.

Charles Du Bos.

En juin, 1944, la nouvelle de la mort de Ghéon, l'infatigable promoteur du théâtre chrétien populaire en terre française et même à l'étranger<sup>1</sup>, nous parvenait de la France opprimée. L'heure de la délivrance s'annonçait déjà, mais Henri Ghéon n'y serait pas.<sup>2</sup> Et nous pleurions avec les catholiques de France, qui perdaient un frère méconnu et même refusé en certains lieux. La patrie se devra, un jour, de reconnaître Henri Ghéon non seulement comme l'un des plus authentiques ambassadeurs de la pensée et de la civilisation française, mais comme l'un des plus fidèles serviteurs des lettres françaises, car son oeuvre prolifique ne pourra recevoir son juste mérite qu'avec le temps, alors que certains préjugés seront tombés en désuétude.

L'amour des lettres se manifesta chez Ghéon enfant. Mais, de tous les arts qu'il pratiqua, Ghéon préféra le théâtre. Cette inclination naturelle pour l'art dramatique s'explique dans cette confidence: "A dix ans, j'avais lu Athalie et Macbeth. Je dévorais sans aucun choix, dans les vieilles collections qui encombraient notre bibliothèque, tous les drames en vers, vaudevilles et mélodrames commis aux dix-neuvième siècle - et les classiques pardessus le marché!"<sup>3</sup> Mais la lecture ne suffisait pas. "Dans le jardin de mon grand-père qui descendait jusqu'aux "bords fleuris" de la Seine, j'avais

aménagé une vieille remise et j'y improvisais, avec ma soeur et quelques camarades, des représentations incessantes, en qualité d'auteur, de metteur en scène et d'acteur." <sup>4</sup> Alors qu'il fréquentait le lycée, presque toutes ses économies se dépensaient à l'achat de pièces de théâtre sans qu'aucun souci de qualité littéraire et dramatique ne vînt rompre l'élan du jeune homme.

Cette passion du théâtre n'existait pas seule. Une mère profondément chrétienne avait initié et formé son enfant aux beautés et aux dogmes de la foi catholique. Le sentiment religieux et le théâtre dominaient la vie du jeune Ghéon.

Mais, à l'âge de quinze ans, rupture ! Ghéon rejette toute croyance religieuse. Quelles raisons pourrait-on faire valoir ? Ghéon fut-il bouleversé par ce monde poétique que lui offrait le théâtre, fut-il impuissant à s'assimiler l'enseignement religieux que lui offrait l'aumônier du lycée <sup>5</sup>, où l'on réservait deux heures par semaine à l'instruction religieuse, fut-il entraîné irrésistiblement vers le monde des lettres et des arts que lui révélaient ses humanités ? Serait-ce l'impiété de son père, qui n'eût pas dit un mot pour arracher l'enfant à la foi maternelle, mais qui, par contre, ne se préoccupait aucunement de l'éducation spirituelle de son fils ? Ghéon lui-même n'y trouve pas d'explication. Sans heurt et sans peine, il préféra résilier le pacte de son baptême. Il raconte lui-même les détails de cette scène : " Cela se passe à B....., pendant les vacances de Pâques. Ma mère s'habille pour la messe dans la chambre du haut ; je suis en bas, je lis. Ai-je bien réfléchi à ce que je vais faire ? Elle m'appelle, je ne lui réponds pas. "Viens t'apprêter, Henri, nous sommes

déjà en retard !" Quand je me décide à monter - elle est là devant moi près de l'armoire à glace, son chapeau sur la tête, achevant de mettre ses gants - elle me dit: "Voyons, tu vas manquer la messe." J'entends sa chère voix....Et je m'entends lui répondre, sans lever les yeux, honteux de moi peut-être, mais résolu: "Je n'y vais pas." La pauvre femme n'a pas le temps de faire face; j'ajoute sans tarder: "Qu'est-ce que tu veux, maman? je ne crois plus!"....Je disais vrai. Je n'y mettais ni fronde, ni libertinage. La source était déjà tarie!<sup>6</sup> Dès lors, pendant vingt-cinq ans, Ghéon vécut "sans Dieu et sans besoin de Dieu".

Ses études classiques terminées, Ghéon, sur les instances de sa famille, se rendit à Paris pour étudier la médecine. Durant huit ans, il exerça son métier sans passion, mais avec loyauté. Grâce au temps libre que lui accordait sa profession, Ghéon se mit à écrire. Un jour (1897), le Mercure de France lui demande un article sur André Gide. Au cours de l'entrevue que Ghéon a sollicitée de Gide, ce dernier lui confie les épreuves des Nourritures terrestres. Ghéon est enchanté ! D'où leur amitié qui ne cessera qu'après la conversion de Ghéon(1915).

Bientôt toutes les heures de loisir se passent avec Gide. "On s'entretenait de littérature, d'art, de Mozart, des poètes anglais: Keats, Shakespeare...." <sup>7</sup> L'éducation artistique de Ghéon est donc l'oeuvre, du moins partielle, d'André Gide, l'un des maîtres de la littérature française contemporaine.

A la fin de 1908, on retrouve Ghéon en compagnie de Gide et de Copeau à L'Ermitage, où il occupe une place de premier rang. En 1909, avec Gide, Copeau et Schlumberger, il fonde La Nouvelle Revue Française.<sup>8</sup> C'est ici et à L'Ermitage que Copeau rédige ses acerbes critiques

du théâtre contemporain. A ce contact, Ghéon découvre le vrai théâtre qu'il voulait déjà populariser, ainsi qu'en témoignent Le Pain et L'Eau-de-vie.<sup>9</sup> Et Ghéon écrira plus tard: "Nous avons été formés à l'école de Copeau...."<sup>10</sup> Un tel milieu, de tels amis ne pouvaient que favoriser chez Ghéon l'éclosion d'un art dramatique le plus pur et le plus authentique. Ghéon, de ces années d'apprentissage, dira, vingt ans plus tard: "Au contact de mes amis groupés à l'Ermitage (puis à la Nouvelle Revue Française) j'apprends que l'art est une chose difficile, un métier comme tous les autres et peut-être plus exigeant. Je prends conscience de mes défauts et j'entre dans l'aridité pour dix années, car ce que j'ai à dire - un paganisme vague, à la fois libertaire et nietzschéen - n'est plus assez impérieux pour bousculer royalement la forme - et l'informe déjà m'offense. Je ne regrette pas ces années d'un labeur ingrat, à la poursuite d'un vers libre intégral soumis à des lois plus étroites que celles de la prosodie classique; c'était là le cercle carré. J'assouplissais, sans m'en douter, le rythme qui convenait seul à ma nature et qui devait s'insérer par la suite dans mes vers semi-réguliers et dans ma prose de théâtre: je préparais mon instrument. Que de papier noirci et jeté au panier, que de ratures et ratages pour aboutir à quelques poèmes subtils, ceux d'Algérie, où la musique noyait le sens ! Mon esprit critique suraiguisé s'exerçait sur moi-même en même temps que sur les autres. Censeur impitoyable, je tournais à l'esthéticien. Que restait-il de ce qui fait la poésie, l'impulsion native, la voix secrète de l'âme et du coeur ?" 11

Durant ces années, l'art prime tout. La poésie occupe la place de Dieu, et le théâtre, la Messe. Ghéon s'exerce dans tous les arts, mais le théâtre garde tou-

jours sa prédilection. Son esthétique, à cette date, varie selon les influences. Le rêve de Ghéon se résume à ceci: résoudre le problème de l'art. De philosophie, il répond: "Peut-être pas. Entre Descartes et Kant, Spinoza et Leibniz, Hegel et Renouvier, Spencer et Darwin, passionnément étudiés au lycée, sans compter Hartmann et Buchner, est-ce qu'on choisit à cet âge ? Un système chasse l'autre.... Et du reste, pourquoi choisir ? Autour de mes vingt ans, je croyais fermement en l'Homme et en la Vie, comme à peu près tous ceux de ma génération. C'est tout." <sup>12</sup> On voit se dessiner l'influence de Nietzsche. Nietzsche cependant n'est venu qu'après la prise de conscience avec la magie de l'art, car l'homme ne supporte aucune dépendance. <sup>13</sup> "Nietzsche ne nous a pas formés. Il est venu à point pour étayer notre religion flottante. Ce n'est pas une métaphysique et encore moins une morale que la doctrine nietzschéenne - si tant est qu'elle tienne d'ensemble - formule expressément; disons plutôt une dramaturgie. Une vie dangereuse, le libre élan laissé à l'entre-choc des passions, quelle aubaine pour le dramaturge, pour le romancier ou pour le poète qui a décidé de ne pas conclure ! Les besoins de notre art nous ont dicté notre philosophie; infuse dans une oeuvre d'art, nous l'estimions sans danger." <sup>14</sup>

Le paradis de Ghéon: l'Art, "transposition du réel sur un plan d'ordre de beauté et de liberté supérieur aux choses et aux hommes." <sup>15</sup> On constate que Ghéon sauve ainsi la notion du spirituel. Toutefois, pour lui, le péché n'existe plus. Malgré son admiration pour Baudelaire, il n'était pas dans la pensée de ce maître. "Ormuz et Ahriman ne sont que des êtres artificiels...malgré mon admiration pour le maître écrivain, je n'entraîs

pas dans Baudelaire; cette lutte constante entre Satan et Dieu, Ormuz et Ahriman, qui fait la trame de son oeuvre, me paraissait le comble de l'artificiel."<sup>16</sup> Athée, Ghéon déclare formellement que "les mots péché, foi, luxure lui paraissent vieux et démodés."<sup>17</sup> On peut dire qu'il se rapprochait de l'école naturaliste dont les tendances lui semblaient se dessiner vers un art "très humain et très sain".<sup>18</sup>

Ghéon avait donc perdu la foi totalement, mais il lui resta toujours un fonds latent de religion, qui, sous l'influence de la grâce gratuitement donnée par l'Esprit et librement acceptée, le sauvera du péril luciférien de l'art et le rācordera à la pensée catholique. Voilà l'explication du respect de Ghéon devant le passé glorieux de la France chrétienne qu'il saluait avec révérence, avec émotion, mais sans se sentir engagé. Il s'était lié d'amitié avec Péguy, son voisin de campagne; mais, parce que celui-ci s'était affranchi des pratiques de la religion, il ne pouvait le convertir. Claudel même dont le génie lyrique et dramatique à quelques restrictions près le jetait dans l'enthousiasme encourut ses pires colères, lorsque ce grand chrétien entreprit la conversion de Gide. Bloy, parce qu'il fustigeait la médiocrité des chrétiens de son temps, l'enthousiasmait. Ghéon ne vivait que pour l'Art et que par l'Art.

Ghéon cependant ne fit jamais abstraction du sentiment national. Dès son plus tendre jeune âge, il nourrissait pour la France une jalouse passion. L'affaire Dreyfus donna le soubresaut à son patriotisme. Il se rangea nettement dans le parti dreyfusard. Les droits de l'homme en dépit de Nietzsche trouvèrent un défenseur chez Ghéon. Avec Péguy, Ghéon retrouve la notion de la paroisse. Dans sa tragédie, le Pain, il épanche avec vé-

hémence sa charité humaine. Fierté nationale, sentiment de la grandeur du passé de la France religieuse, passion de l'art; l'horizon s'élargit, la courbe du cercle tente de rejoindre le point initial.

Autre signe avant-coureur: le voyage en Italie avec Gide (1912). Ghéon découvre à Florence l'art le plus rapproché de la foi. Si rapproché qu'on le distingue à peine. Il admire tout. Ses préférences: Giotto, Angelico, le Mosaccio de l'Apôtre Pierre. Admission capitale: "J'essaie de me raccrocher au paganisme, mais le maître de mon amour, dès à présent, c'est l'art le plus rapproché de la foi..."<sup>19</sup> "Nous sortions de Santa-Croce où mourait saint François d'Assise, de San-Marco où le Christ expirait en croix et où la Vierge attendait l'ange dans un couloir nu et silencieux. Même nos sens avaient une âme. L'art m'avait déjà transporté mais jamais aussi haut. Je touchais la limite indéfinissable entre l'humain et le divin, entre le terrestre et le sgraphique, entre ce qui est du monde et ce qui est du ciel. Comment cela ? A force de bonheur. - L'ai-je fait entendre à mon compagnon, quand je me refusais à l'entendre moi-même ? J'étais tout près de croire et d'adorer. Précisons: j'adorais sans croire."<sup>20</sup> Mais la mort le ramène en hâte. Le malheur que Ghéon ne connaissait pas le frappe dans son bien le plus cher: sa mère s'était tuée dans un accident. L'être que Ghéon chérissait le plus au monde lui était ravi. Ghéon connut alors la séparation la plus cruelle de sa vie.

Devant le destin, Ghéon se révolte. Il assiste aux derniers sacrements, froid, ironique, révolté. Pis encore, à la cérémonie religieuse,<sup>21</sup> le blasphème lui vient aux lèvres: "Tu n'es pas. Et mon coeur ajoutait: "Non ! tu ne peux pas être; tu ne m'aurais pas pris ce

que j'aimais après l'avoir ainsi meurtri." Négation absolue de Dieu ! Ghéon converti pleura amèrement ces paroles inexprimées : "Jésus ! Jésus ! Ah ! que n'avez-Vous brûlé mes regards quand je Vous niais face à face ! Pardonnez-moi, mon bon Seigneur ! Je ne pouvais pas concevoir alors, que Vos dons fussent mêlés d'ombre et Votre vin parfois amer. Je n'attendais de Vous que joie et que magnificence. Mes pleurs me voilaient Votre ciel. - Et puis, mon Dieu, Vous le savez, je ne Vous aurais pas nié, si je n'avais été si près de croire. A la profondeur de ma chute, Vous jugez de quelle hauteur je retombais."<sup>22</sup> Dernière tentative de l'esprit des ténèbres pour transformer Ghéon en révolté !

Dix-neuf cent quatorze ! La guerre éclate, Ghéon revient de Grèce en toute vitesse. Après quelques demandes infructueuses auprès du conseil de révision pour le service au front, Ghéon obtient le poste d'aide-major, et on le dépêche sur le front du Nord.

Un jour, en congé, Ghéon se trouve sur le parvis de Notre-Dame. Le Cardinal Amette prononce le sermon. Puis la foule, d'une seule voix, s'écrie : "Vive la France !" Et Ghéon s'unit à elle, même lorsqu'elle s'écrie de nouveau : "Vive saint Michel, protecteur de la France ! Vive sainte Geneviève, patronne de Paris ! Vive la bienheureuse Jeanne d'Arc !" <sup>23</sup> Ghéon n'y était plus ; il ne connaissait pas les saints.

A son départ pour le front, Ghéon avait appris de Gide la présence de Dupouey sur le front de Belgique. Dupouey avait connu Gide par la lecture de ses oeuvres, et connaissait déjà Ghéon par ses poèmes, mais il n'avait jamais rencontré Ghéon. Après l'échange de quelques lettres, Ghéon rencontre Dupouey à Nieupert-Bains. Vint la seconde rencontre où l'on cause d'art, de la guerre et de ses effets. On ne parle pas de religion. Troisième

rencontre - on se promène sans que l'un ou l'autre n'attaque de sujets religieux. De ces échanges il ne reste plus rien ou plutôt la semence est jetée. "Dupouey me tient si peu au coeur que je vais rester six semaines sans m'inquiéter de lui, sans chercher à le voir, et sans penser à lui, peut-être ?.....j'entends consciemment. Cependant, par-dessous, l'inconscient - ou Dieu- fait son oeuvre."<sup>24</sup>...Déjà Ghéon fréquentait la messe "en spectateur".

Le jour de Pâques, Ghéon apprend la mort de Dupouey sur l'Yser. A cette nouvelle, Ghéon pleure amèrement: " Il est mort ! Il est mort sans que je le revoie ! Depuis bientôt quinze jours qu'il est mort, j'ai vécu comme s'il vivait ! Il est mort et je vis moi-même ! Cet officier vaillant, cet homme gai et grave, artiste et beau causeur, qui n'a fait que passer, sans me laisser un mot de confiance."<sup>25</sup> L'aumônier du régiment de Dupouey raconte la mort du "saint": " Ah ! Monsieur, quelle perte pour nous ! Certes, nous devons le regretter. Mais peut-être vous étonnerai-je si je vous dit que sa mort nous console. Quelle perte ! mais quelle mort ! Quels regrets ! Cher Monsieur, mais quel exemple ! J'ai visité beaucoup de consciences, c'est mon état; j'ai connu beaucoup d'âmes et de belles âmes; elles ne sont pas rares chez les marins; jamais nulle part, la pareille."<sup>26</sup> Ghéon ne tient plus, il pleure comme à la mort de sa mère. C'est alors que Ghéon adore et plie "par excès de bonheur: sous l'excès de beauté."<sup>27</sup> Ghéon découvre la sainteté. Le sentiment seul a guidé Ghéon. Désormais deux hommes cohabiteront en lui: l'artiste et le chrétien. Le chrétien aspire à Dieu:

" Pâques dans le ciel ! et soit !  
Puisque vous y êtes.  
Mon âme incertaine a soif  
Du Dieu qui vous fête." <sup>28</sup>

"Ami, vous êtes mon attente,  
 Mon recours et ma dernière heure:  
 Je l'ai trop peu mérité, ce bonheur  
 Qui m'inquiète et qui me tente;  
 La pensée du vôtre est douce et mon coeur,  
 Ami, s'en contente." 29

Ghéon, désireux de connaître davantage Dupouey se mit à correspondre avec Mireille, l'épouse du défunt. Elle lui transcrivit les lettres que lui adressait son mari et lui fit parvenir un numéro de La Semaine Religieuse, où Dupouey se révélait artiste.

Madame Dupouey avait aussi envoyé à Ghéon un grand cahier noir, les pages intimes de Dupouey. Puis vinrent les Pensées et le Nouveau Testament. Enfin, Ghéon se convertit la veille de Noël, afin que cela ne paraisse pas. Ghéon communique. Il s'est déjà confessé:  
 " La tête dans les mains, je parle, je parle, je parle; je laisse couler d'abondance le flot innombrable de mes péchés. En les voyant passer, plus aucun d'eux ne me paraît aimable, digne d'excuse ou de compassion. Mais à mesure que je les confesse, ils s'en vont, ils me quittent; sitôt avoués aussitôt remis; je sens une lie, épaisse et amère, grumeau par grumeau, dégorger mon coeur; avec tout ce poids mort, tout ce poison entre ses fibres, comment pouvait-il battre - et battre la joie comme la douleur ? O délices sans nom d'un coeur qui s'ouvre et se renonce; dégoût de soi où se complait la conscience; car elle sait qu'il va finir.... j'ai tout confié à un homme et Dieu m'entend: "Allez en paix!"

"Une allégresse inconnue me transporte. Je cours, je vole, je ne sens plus mon corps. D'où vient cette soudaine délivrance d'un fardeau ancien et tous les jours accru, la veille encore impondérable ? Ne serait-ce pas que Dieu a rétabli pour moi, dans leur vérité, toutes choses, et qu'il m'a, d'un signe de croix, exorcisé du

mauvais Ange, qui pensait pouvoir toujours m'abuser, par ses sophismes et ses charmes, sur leur valeur et sur leur poids réel"? <sup>30</sup>

"Laetantur caeli, et exultet terra ante faciem Domini: quoniam venit !" "Ainsi Noël moisonne ce qu'avait semé Pâques et mon saint martyr n'est pas mort en vain." Dupouey fut donc "le chemin qui mène à Dieu" pour Ghéon. Insondable Providence ! Gide trait d'union entre Dupouey et Ghéon !

La guerre terminée, Ghéon naît homme nouveau. L'artiste subsiste toujours, mais le plan de vision, l'"optique" du monde s'est élargie. Le chrétien ne saurait désormais se dissocier de l'artiste. "Les gourbis du front" avaient vu naître Les Trois miracles de sainte Cécile et Le Martyre de saint Valérien. Mais que faire ? Retrouver Gide et la Nouvelle Revue Française ? Déjà un abîme séparait Ghéon de ses amis. Jean-Pierre Altermann lui suggère un drame sur la vie de saint Alexis, d'où est sorti Le Pauvre sous l'escalier. Avant la première du Pauvre, Maurice Denis, le grand peintre chrétien, qui se plaint de la pauvreté des spectacles de collège et de patronage, lui fournit une ouverture: " Ce qu'on y joue est tellement inepte, indigne...Vous feriez bien d'écrire à temps perdu pour eux. De toute manière, ce serait moins misérable." <sup>31</sup> La Farce du pendu dépendu répond à ce vœu. Le succès de cette farce jouée à Paris et en province n'autorise plus Ghéon qu'"à poursuivre, qu'à composer d'autres miracles, qu'à tirer de son aventure personnelle un enseignement général." <sup>32</sup> Ghéon se donne au théâtre chrétien.

Dans sa poursuite d'un théâtre chrétien, Ghéon fut puissamment secondé par Henri Brochet, dont les débuts dans l'art dramatique se firent sous la direction

de Jacques Debout. Jacques Debout avait fondé les Cahiers catholiques, puis le groupe Art et Foi qui jouait ses propres pièces d'un bout à l'autre de la France. Vinrent les Journées d'Art religieux dues à l'inspiration et à la ténacité de ce même apôtre. Journées où les jeunes auteurs du théâtre catholique vinrent présenter leurs pièces. Ghéon et Brochet y prirent part à plusieurs reprises. C'est donc à bonne école que Brochet débute. Il y puise le goût de l'art chrétien et s'alimente de l'enthousiasme d'un apôtre du théâtre. Il collabore à la mise en scène et joue sur les tréteaux.

En 1922, Ghéon exprime dans La Vie et les Arts liturgiques ses vues sur le théâtre chrétien. Brochet, après avoir lu cet article, écrit à Ghéon. Brochet se montre ici plus intransigent que Ghéon lui-même, car Ghéon, dit-il, semble faire quelque concession tactique sur le but de son idéal. Cette même année, le groupe Art et Foi se charge de la représentation de La Farce du pendu dépendu, dont le sujet est emprunté par Ghéon au Moyen-Âge. Et Ghéon d'écrire: "C'est sur ce solide terrain,<sup>33</sup> en friches depuis plusieurs siècles, réputé fort ingrat, mais qu'il ne s'agissait que de fouir pour mettre au jour la terre végétale la plus riche, que nous nous sommes rencontrés, connus, appréciés, et que notre amitié, en même temps que notre oeuvre, est née."<sup>34</sup> Cette amitié ne s'est jamais rompue.

La première pièce à laquelle collabore Brochet, rallié à Ghéon, fut Le Mort à cheval, miracle en trois tableaux d'Henri Ghéon, joué à Paris, (Saint-Roch), le 27 mai, 1922. Cette date marque dans l'histoire du théâtre chrétien d'aujourd'hui le commencement d'une ère nouvelle.

Brochet porta ses préférences à Ghéon, parce qu'il

trouve chez ce poète l'art dramatique bien établi sur une esthétique supérieure et ainsi plus assuré de réussite. Le théâtre de Ghéon est littéraire et plastique. Debout se maintient sur le plan réaliste et préfère la pièce à thèse. Ghéon rappelle à Brochet leur dessein initial: "Mais il nous semblait, à vous comme à moi, et vous l'avez laissé entendre, que, chez tous nos prédécesseurs, l'improvisation avait la part trop belle. Nous avons été formés à l'école de Jacques Copeau, moi en tant qu'ami et auteur et vous en tant que spectateur fidèle. D'où l'exigence de notre idéal."<sup>35</sup> Ingratitude envers Debout ? Non, car Brochet, à l'occasion d'un article du Père Alphonse de Parvillez, s'élève à la défense de son ancien maître: "Signalons toutefois que le palmarès (pourtant généreux) des écrivains de talent qui ont contribué à la rénovation du théâtre chrétien ne porte pas le nom de Jacques Debout. On peut faire (J'en fais, certes et ne m'en cache pas) toutes les réserves qu'on voudra sur la qualité dramatique des oeuvres de celui-ci, il n'en reste pas moins vrai que la moitié de ce que s'est fait et de ce qu'ont fait les autres a été fait grâce à lui et grâce aux Journées qu'il organise chaque année, sans se lasser, en dépit des traverses de toutes sortes. Ghéon et les Compagnons de Notre-Dame ont été possibles grâce à Jacques Debout. Faute de lui, qui sait si Jeux, Tréteaux et Personnages..... Il faut se souvenir. C'est pourquoi nous croyons que notre devoir est de relever cette omission, regrettable, tout involontaire qu'elle est." <sup>36</sup>

A cette époque, Copeau joue au Vieux-Colombier. Spectateur fidèle, Brochet retire le meilleur profit. Ainsi en est-il de ses longs entretiens avec Ghéon. L'éducation artistique de Brochet ne saurait être en meil-

leures mains.

Peintre, acteur, écrivain, plus tard dramaturge, Brochet se donne pleinement à son art. Lorsque Ghéon fonde Les Compagnons de Notre-Dame (1925), Brochet s'enrôle le premier. Ce sera lui qui fera revivre Les Compagnons de Notre-Dame sous le nom des Compagnons de Jeux (1931). Non content de se donner à ces multiples travaux, il fondera en 1930 une revue d'art dramatique capable de synthétiser et de répandre l'effort du théâtre chrétien populaire.<sup>37</sup> Il n'y avait pas en France à ce moment de revue où l'on étudiait la technique du théâtre; cette revue s'imposait. D'ailleurs, depuis près de dix ans Ghéon et Brochet, et beaucoup d'autres, travaillaient au théâtre chrétien, mais ceux qui voulaient trouver une direction dans ce sens ne trouvaient rien pour satisfaire leurs désirs. Nécessité donc ! Et c'est à Brochet que revient l'honneur d'avoir mis à jour cette modeste revue qu'il intitula Jeux, Tréteaux et Personnages.

Dès la première page, Brochet se pose la question: "De qui sommes-nous ?" Il répond: "De Ghéon et de Copeau - les seuls maîtres du théâtre en France." Double but: pour le théâtre tout court et pour le théâtre chrétien. Copeau lui-même fait l'éloge de Jeux, Tréteaux et Personnages dans une lettre qu'il adresse à Brochet: " Nous n'avons rien en France qui ressemble, même de loin, à ce que vous voulez faire: un recueil rédigé par des mains compétentes qui puisse devenir un instrument de travail pour tous ceux qui consacrent leur intelligence, leur talent et leur foi au service d'un art dramatique digne de ce nom."<sup>38</sup> Les Etudes rendent hommage à Brochet de sa tentative: "L'entreprise nous paraît joindre, à un dessein général nettement arrêté, toute la liberté d'allures, toute la lar-

geur et la souplesse d'esprit, nécessaires à l'exécution d'une tâche aussi délicate,<sup>39</sup> tandis que Chan-teclerc salue en ces termes la nouvelle revue: " Le grand organe technique dont nous avons si besoin en France."<sup>40</sup>

Bien avant la fondation de cette revue dramatique, Brochet, à la suggestion de son directeur de conscience, s'était donné tout entier au théâtre chrétien. Pour Brochet, comme on l'a constaté, la question religieuse ne se pose pas. Il est toujours resté en grâce, chrétien ardent, sincère, militant. Tous ses écrits en font foi et portent la marque du penseur, du dramaturge catholique. Fort de l'exemple de son maître, Henri Ghéon, et armé d'un courage qui ne s'est jamais démenti, Brochet pouvait affronter les difficultés et les critiques qui s'élèvent au cours de toute carrière d'écrivain.

Revenu au sein de l'Eglise, Ghéon apportait un riche passé littéraire. Brochet encore jeune, bien muni de doctrine et d'application dramatiques pouvait se lancer. On ne pouvait mieux espérer sur l'avenir du théâtre chrétien.

PREMIERE PARTIE

ESTHETIQUE

## Les maîtres

Jamais Mozart n'eût prononcé  
la formule " Il est indigne de  
mon art. "  
C'est à l'art de tout rendre  
digne.  
.....de s'inspirer de l'art  
des autres: il n'a fait que cela.

Henri Ghéon.

Henri Ghéon et Henri Brochet se sont admirablement préparés à servir le théâtre chrétien populaire. Cette longue préparation ne va pas sans antécédents historiques. Leurs principes dramatiques s'appuient tant sur l'histoire du théâtre depuis les Grecs jusqu'à Jacques Copeau que sur les données de l'intelligence dans sa vertu d'art.

Ghéon revendique comme modèles Sophocle, Shakespeare, Racine, Molière, Gozzi, Musset. Il admire le Moyen-Age tandis que Brochet y trouve ses meilleures leçons. Calderon, Lope de Vega et les Comédiens de l'Art contribueront aussi leur apport à l'esthétique du théâtre chrétien de ces deux auteurs.

D'Eschyle, d'Euripide, de Sophocle, Ghéon préfère le dernier. Eschyle, c'est le poète lyrique, épique, qui rappelle Homère, dont les personnages atteignent des proportions surhumaines comme dans Prométhée enchaîné où les dieux se combattent, dans Agammennon où ce prince périt par la main de Clytemnestre. Euripide, c'est la philosophie au théâtre. Il était ami d'Anaxagore et de Socrate. Ses oeuvres ne suivent pas le procédé habituel, puisqu'il aime à renverser l'ordre de

la pièce: c'est le dramaturge qui s'abandonne à sa fougue. "A mesure qu'une question l'intéresse, il la jette sur le théâtre sans se préoccuper de savoir si l'époque, les personnages, les circonstances s'accrochent. Il bouleverse les légendes: il baisse de plusieurs tons le langage des héros."<sup>41</sup> Ni Ghéon, ni Brochet ne peuvent s'accrocher d'Euripide. Sophocle,<sup>42</sup> second dramaturge en date, se présente comme le plus classique des auteurs grecs. "Sophocle est celui des trois poètes qui réalisent le mieux l'idée que nous nous sommes faite du génie grec au siècle de Périclès. Electre, Antigone demeure le prototype de la pièce grecque, c'est l'oeuvre d'art parachevée."<sup>43</sup> Sophocle demeure le plus respectueux de son art. Son théâtre est plus humain que celui d'Eschyle, plus religieux que celui d'Euripide. Alfred Poizat n'hésite pas à dire que Sophocle " fut peut-être le plus religieux des poètes grecs, au sens précis du mot tellement que certains Pères de l'Eglise, de l'Ecole d'Alexandrie, ont trouvé à quelques-uns de ses vers un sens purement chrétien, ce qu'ils n'auraient certes pu faire, si l'oeuvre du grand poète ne s'y était pas prêtée, dans son ensemble !"<sup>44</sup>

Ghéon se doit d'admirer la conception dramatique de Sophocle et la facture bien ordonnée de ses pièces où danse, chant, musique, poésie et chœur se rencontrent au service du théâtre. Brochet, appuyé sur sa propre technique dramatique, remettra Antigone sur la scène dans un style plus scénique que celui de certains traducteurs. On a pu tirer des sujets de l'oeuvre d'Euripide, mais on laisse Sophocle à sa gloire.

Cependant, la plus importante leçon du théâtre grec, outre l'origine religieuse de l'art dramatique, porte sur l'usage du chœur, qui établira, entre l'au-

teur et le spectateur par l'acteur, cette communion essentielle, selon Ghéon et Brochet, au théâtre profane ou chrétien et la possibilité de la traduction plastique du texte. Cette double leçon sera comprise de Ghéon qui écrivait dans sa critique de l'Histoire générale du théâtre de Lucien Dubech: " Nous aspirons à la tragédie, à un art de simplification et de grandeur dont Corneille et Racine n'ont pas épuisé la substance, n'en ont peut-être pas assimilé le principal. Un art plastique, un art choral. Profitons de l'occasion pour méditer sur Eschyle et Sophocle; car leur leçon peut nous servir ↓"<sup>45</sup>

Le Moyen-Age aussi instruira Ghéon et Brochet.

"Le Moyen-Age,<sup>46</sup> dit monsieur Achille Mestre, que les hommes du dix-huitième siècle regardaient comme une époque barbare a donné au contraire au monde une admirable image de l'humanité. C'est au Moyen-Age, tel qu'il est sorti de la civilisation romaine revue par le christianisme que nous devons aujourd'hui demander une leçon."<sup>47</sup> Brochet plus que Ghéon y trouvera sa leçon.

Armand Praviel, qui fait de Ghéon "un beau primitif du Moyen-Age"<sup>48</sup> ne donne pas la note juste, malgré l'éloge que ce texte confère à Ghéon. L'admiration de Ghéon pour les anciens maîtres - quelques jeux tout à fait primitifs exceptés - comporte de considérables restrictions. Comme Brochet, il a emprunté au Moyen-Age l'intervention du meneur de jeu, le principe de la continuité, de l'action et la multiplicité des lieux répartis sur une même scène.<sup>49</sup> Il trouve au Moyen-Age un fatras de verbillage sans logique, sans ordre, on peut presque dire sans beauté. Le Moyen-Age n'a pas eu le temps de mériter. La Renaissance a renversé le Moyen-Age. Elle a scellé le trésor des traditions nationales. Le Moyen-Age n'a pas fleuri en chefs-d'oeuvre. "Même en

comptant le Miracle de Théophile au premier temps et la grande Passion de Gréban et de Jean Michel aux derniers, je ne vois pas qu'il nous ait laissé de chefs-d'oeuvre. Des morceaux de chefs-d'oeuvre: il n'eut pas le temps de mûrir.<sup>50</sup> Ghéon y reconnaît donc de "fortes scènes, de beaux morceaux, de charmants détails",<sup>51</sup> mais son admiration ne va pas plus loin.

Brochet, au contraire, y trouve le meilleur des maîtres. Il l'a étudié avec toute l'énergie qui le caractérise; il a adopté plusieurs farces du quinzième siècle, le Cuvier, le Pont aux Anes, Maitre Mimin, le gogatteux, et autres, qui sont des jeux proprement dits et qui encore aujourd'hui provoquent le rire, tandis que nombre de comédies modernes deviennent surannées après quelques mois d'existence. Voilà la saveur du Moyen-Age. Disons que Brochet n'admire pas sans restriction le Moyen-Age, puisqu'il doit lui renouveler l'expression de ses meilleures pièces. Mais son enthousiasme dépasse de beaucoup celui de Ghéon. Ne dit-il pas: " Le Moyen-Age attend son heure - elle viendra....elle vient. En tout cas nous sommes bien décidés à lui faire un pas de conduite !"<sup>52</sup> N'écrira-t-il pas encore: " La représentation des Disciples d'Emmaüs de Gréban a prouvé surabondamment la puissance de l'art dramatique du Moyen-Age."<sup>53</sup>

Le Moyen-Age abonde en leçons de technique dramatique: la scène, la construction, le décor, la convention; en leçons corporatives: les acteurs, l'anonymat, les compagnies; en leçons sociales: jamais théâtre ne fut plus fidèlement " en harmonie avec la société".<sup>54</sup> Ainsi que le dit Abel Bonard: " Quoique nous puissions croire, nous n'admirons, nous ne connaissons pas assez le Moyen-Age. C'est là peut-être que l'âme française atteint son sommet."<sup>55</sup>

Quant au théâtre espagnol, Ghéon et Brochet y trouveront l'application plus experte de la contunuité de l'action et de la multiplicité des lieux sur une même scène. Les auto-sacramentales réunissaient tout un peuple. L'exemple du Moyen-Age et du siècle de Périclès se retrouve en Espagne, qui, toute entière, célèbre Dieu par l'art dramatique. "A la fois mystique et sanglant, si différent que soit son caractère original de celui de nos vieux mystères, il est bâti sur les mêmes principes, inséparable de sa terre et de sa foi."<sup>56</sup> Ghéon et Brochet par leur théâtre chrétien aideront à regrouper le peuple français, si divisé soit-il, afin qu'il demeure la fille aînée de l'Eglise.<sup>57</sup>

Si l'on poursuit l'étude des grands poètes dramatiques, on retrouve Ghéon et Brochet à l'école des classiques. Bien qu'ils admirent Corneille, Molière et Racine, ils ne peuvent que déplorer l'influence pestilentielle de la Renaissance. " Je me borne à regretter que ce bouleversement religieux et social ait arrêté l'élan d'un art dramatique, proprement français qui n'avait plus qu'à se perfectionner au point de vue technique et esthétique pour atteindre le but qu'il se proposait,"<sup>58</sup> écrivait Ghéon. De son côté, Brochet n'hésite pas à dire: " Si peu qu'on y veuille réfléchir, on s'étonne de la déviation que notre Renaissance la mal nommée a fait subir à tous les arts, à tous sans exception. Le peintre, depuis ce temps-là, en dépit d'une forme qui lui impose deux dimensions s'ingénie à imiter par tromperie des volumes qu'il devrait suggérer et qui ne sont pas de son domaine. Le sculpteur fait fi de la matière et de la soumission qu'il doit au poids qui l'attache à la terre. Le musicien brise le souple fil des mélodies et mêle son écheveau. L'architecte lui-même oublie trop souvent qu'il est un maître d'oeuvre et la sévérité de la

structure à laquelle il se doit. Du haut en bas de l'échelle, croyant mieux servir une Pensée qu'on écrit avec un grand P puisque c'est la Pensée humaine, chacun oublie les règles strictes que la matière dicte à la forme de son art. C'est pourtant d'elles et d'elles seules qu'il dépend de parfaire notre oeuvre, et quel est le but de notre activité, sinon la perfection formelle de notre ouvrage ?

Les dramaturges, comme leurs confrères, ont, depuis le seizième siècle voulu nous conter des histoires qui n'étaient pas toujours de leur maison. La Pensée n'y a pas gagné grand chose. L'art dramatique y a certainement perdu beaucoup.<sup>59</sup> Ghéon et Brochet ne refusent pas le classicisme. Corneille, Racine et Molière demeurent la gloire des lettres françaises.<sup>60</sup>

Corneille descend en ligne directe des Hardy, des Jodelle et des Garnier,<sup>61</sup> que son génie a rélégués dans la galerie des dramaturges de second ordre. Selon Emile Faguet, il " n'a rien apporté de nouveau " au théâtre, si ce n'est " lui-même, son originalité, son génie, une grande âme et cet esprit qu'il avait sublime, ce qui fait qu'il n'a rien inventé et tout transformé."<sup>62</sup> Corneille fut marqué du sceau du génie. Il lègue trois fortes leçons de grandeur morale, de poésie sublime, de style vibrant et viril. En effet, c'est le seul avec Claudel à réussir des personnages où l'amour cède le pas à des intérêts supérieurs sans jamais tomber dans une ronflante platitude et dont la conduite ne révèle aucune défaillance. Ne serait-ce là que la seule leçon, il aurait tracé la voie au théâtre chrétien où à l'honneur, à l'amour de la patrie, on substitue l'amour divin. Poésie sublime: la grande âme de Corneille nous transporte dans un monde où les hommes ne vivent plus

que fidèles à eux-mêmes. Son oeuvre, Corneille la veut belle et révélatrice des puissances de l'homme. Style vibrant et viril : le verbe est à la hauteur de la pensée, la marque du génie, ce qui faisait dire à Georges Duhamel: " On imite fort mal et fort rarement Corneille."<sup>63</sup>

Si Corneille, débarassé du triple cercle de fer des unités, eût laissé son art dramatique aux rênes de son génie, si, dans "sa vieillesse, il n'eût pas raffiné sur les moyens, s'il eût continué de peindre par masses, et s'il eût ignoré les intrigues inextricables",<sup>64</sup> toutes ses pièces eurent réunies les suffrages unanimes de la critique, parce qu'elles auraient été conformes aux puissances de son génie. Mais, hélas ! il préféra s'enchaîner à des règles factices et céder aux purs de son temps.

Racine, cadet de Molière, compta au nombre de ses amis Boileau, La Fontaine et Molière lui-même et par suite subit leur influence. Ce fut l'homme de son siècle. Boileau a écrit que Racine, de par son tempérament, était porté à être railleur, inquiet, jaloux, voluptueux.<sup>65</sup> Ainsi Phèdre et Athalie sont ses deux chefs-d'oeuvre. Athalie pour les uns l'emporte, parce que l'idée de Dieu y réside; parce que la pièce se dépasse elle-même, elle annonce la destinée d'une race, prédiction de la Nativité, prédiction du Christ, Jérusalem nouvelle ! N'oublions pas que cette pièce fut écrite pour des jeunes filles et que Racine l'a faite sans penser à la faire jouer. C'est là que Racine atteint toute sa force. Quelle leçon tout dramaturge doit retirer non seulement d'Athalie, mais de toute l'oeuvre racinienne ? Racine ne complique pas ses sujets. Ils tiennent tous dans les règles classiques à tel point qu'un humoriste disait: " Dans Racine l'action ne demande ni vingt-quatre heures

ni vingt-quatre jours, car elle n'est pas dans le temps; elle est dans le coeur humain. Et le lieu de la scène ? La scène aussi, la scène est au fond du coeur humain."<sup>66</sup> En effet, Andromaque, Britannicus sont des modèles de construction dramatique d'une simplicité déconcertante. Les règles, semble-t-il, furent expressément rédigées pour Racine. Les sujets sont simples: Andromaque, c'est la lutte entre l'amour maternel et l'amour conjugal; Britannicus, c'est l'héritier légitime sacrifié aux envies de pouvoir d'une belle-mère, Agrippine, qui, pour son fils, Néron, devient victime de ses propres ambitions. Toute l'action se passe dans l'entre-choc des passions.

Racine est le maître de la psychologie dramatique. Il ne reste pas simplement psychologue, c'est le poète qui s'identifie à l'être d'Andromaque ou d'Agrippine ou de Phèdre et par son art réussit à rendre sensible et présent à notre moi le moi de ses personnages.<sup>67</sup> Prisme magique du poète ! Nul génie n'a surpassé Racine dans ce domaine. Il scrute le coeur de ses personnages et nous en dévoile le contenu. Peut-être ne les comprend-il si bien que parce qu'il décrit son propre coeur et ses propres sentiments. Mais perfection inimitable ! " Le danger de la littérature analytique<sup>68</sup> cesse avec Racine d'être une menace pour devenir une réalité. "<sup>69</sup> Racine n'a donc pas d'émule. C'est l'art poussé à l'extrême. Il pourra diriger, mais ne saurait être imité. Racine " a fait des chefs-d'oeuvre sans doute, mais nous a laissé une détestable école de bavardage et personne ne pouvant parler comme lui, ses successeurs ont endormi tout le monde."<sup>70</sup> Il faut convenir, sans souscrire entièrement à la parole de Musset, que les successeurs de Racine font pauvre figure auprès du maître.

Mais Racine se révèle le grand maître par la dou-

ceur, la simplicité de son vers. Si Corneille a frappé des vers qu'on ne peut imiter qu'improprement, Racine au contraire offre l'exemple du vers scénique. "Perfection si haute, disait François Mauriac au sujet du style de Racine, qu'elle nous paraît préétablie et qu'il semble que certains vers de Racine furent, non pas inventés, mais découverts."<sup>71</sup> Et Maurice Brillant écrit: "Le mot dit tout, la lecture suffit."<sup>72</sup> Toutefois, Madame Weber et Talma ont révélé par leur jeu des valeurs inconnues jusqu'alors du texte de Racine.

Corneille et Racine, surtout ce dernier, vécurent grands seigneurs. Molière, élevé parmi les nobles au collège de Clermont, pourvu d'une belle culture française et latine, connut tous les milieux, la haute noblesse, la bourgeoisie, le bas-peuple. Plus tard, ce lui sera un précieux acquis. Molière fut, dès sa jeunesse, passionné pour le théâtre. Au collège même on jouait des pièces grecques et latines. Quand Molière eut rencontré Madeleine Béjart, il n'y tint plus, il balaya tout pour se lancer dans une carrière qui ferait connaître son génie. L'Illustre Théâtre qu'il avait fondé à Paris lui causa bien des déboires et, après l'avoir quitté, il courut en province et joua dans les foires. Il y rencontra les comédiens italiens qui eux aussi parcouraient le pays. En cours de randonnée, Molière composa sa première pièce L'Etourdi inspiré d'une comédie italienne l'Inavvertito de Bardieri dit Beltrame. L'effet sera durable. Molière fut acteur, directeur de théâtre, metteur en scène, bien avant d'être acteur. " A vingt-cinq ans, Molière n'est pas encore écrivain. Il ne se propose pas de l'être. Directeur, instructeur, comédien, et ' tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête ', et c'est un homme de théâtre, le maître, l'inspirateur d'une troupe. ' Il ne se pressa point de

paraître, dit Chamfort, il remonta aux principes et à l'origine de son art' .<sup>73</sup> N'est-ce pas la leçon que Ghéon et Brochet puiseront ? Eux aussi sont de tous les métiers. A l'exemple de Molière ils apprennent le dur métier de la scène.

Vint l'oeuvre. Ce furent d'abord les comédies légères où la farce se fait sentir: Sganarelle, Les Fâcheux, Le Mariage forcé, Monsieur de Pourceaugnac. Ainsi que le dit Georges Lafenestre: " Il n'est qu'un imitateur et transformateur italien."<sup>74</sup> Mais, s'empresse d'ajouter le même auteur: " Dès ses débuts, les farces et les finesses particulières de son génie d'observation se révèlent dans l'importance qu'il donne au caractère de ses personnages."<sup>75</sup> Il faut admettre avec Petit de Julleville que " cette exactitude et cette profondeur d'observation, cette vie qu'il sait donner à l'expression de " ce qui est ", à la peinture de l'homme réel, de celui qu'on voit et qu'on coudoie, qu'on entretient, qui vit avec nous, qui est vous ou moi, ou tout le monde, constitue donc la principale originalité de Molière et la plus grande beauté de son théâtre."<sup>76</sup> Surgissent ensuite les plus hautes pièces, Tartuffe, le Misanthrope, l'Avare, les Femmes Savantes. Souscrivons à cette affirmation de Maurice Brillant: " Les autres (en dehors des grandes comédies) que Boileau jugeait moins parfaites conservent des éléments extra-littéraires et proprement dramatiques, que le classicisme a rejetés."<sup>77</sup>

De Molière, il faut retenir une grande leçon de technique dramatique. La leçon morale n'y est pas forte. Mais réfutons cette pensée de Jules Lemaitre: " Il est le poète de la nature contre les docteurs de la grâce, contre Pascal et Bossuet."<sup>78</sup> Il faut reconnaître que, malgré son irréligion, Molière fut magnifiquement réha-

bilité lors du troisième centenaire de sa mort, lorsqu'il y eut messe pour lui.<sup>79</sup> Copeau, le défenseur le plus averti de Molière, sauve la notion de moralité chez le maître, tout en montrant le mécanisme du comique moliéresque: " Molière ne cherche pas son homme. Il le trouve tout composé dans une société d'origine chevaleresque et d'usage chrétien. Son observation s'exerce sur une échelle de valeurs hiérarchisées. Sa philosophie se réfère à une morale éprouvée. Ses jugements comiques portent sur des conventions admises, des rapports constants, des moeurs caractérisées, des styles cohérents. Il s'adresse à un public dont les goûts, les règles d'existence, la culture humaine, les préventions philosophiques et sociales sont assez consistantes pour lui faire trouver déplaisant ou ridicule tout ce qui s'écarte d'une certaine harmonie de pensée, de caractère et de conduite, tout ce qui déborde par des travers, des excès, des erreurs, un certain dessin de l'honnête homme. C'est pourquoi le grand comique Molière est si clair, et si infallible le mécanisme qui le fait jouer. "80

Leçons de théâtre: Molière nous enseignera la règle du jeu, disait naguère Copeau, et cela même dans les grandes pièces. Ainsi Harpagon ( L'Avare ), à la perte de son avoir, gesticule fébrilement, lance des cris déments, avec rage se roule par terre : son désespoir confine à la folie. On voit donc que chez Molière le texte suscite le jeu des acteurs. Veut-on connaître le rythme au théâtre ? La représentation de la sixième scène de l'acte deux de l'Ecole des femmes convaincra les plus sceptiques. Les répliques d'Agnès doivent mourir en decrescendo et celles d'Arnolphe en crescendo, sans violence. Molière, en écrivant cette scène, voit ses per-

sonnages agir, se mouvoir sur les tréteaux. Son habitude et sa connaissance du théâtre lui firent écrire sa pièce pour la scène, pièce qui n'est pas littérature simplement, mais littérature génératrice du jeu et rythmée jusque dans les moindres répliques.

Les Fourberies de Scapin encourut la critique la plus sévère, car on reprochait à Molière la bouffonnerie.<sup>81</sup> Et Boileau de dire:

" Peut-être de son art eût emporté le prix,  
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,  
Il n'eût pas fait souvent grimacer ses figures,  
Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin  
Et, sans honte, à Térence allié Tabarin.  
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe  
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope."<sup>81</sup>

Boileau tenait sans doute au classicisme de Molière dans ses grandes comédies. Mais ce même Boileau méconnaîtrait-il qu'ici " sous la bouffonnerie se cache l'essence même du théâtre : le jeu."<sup>82</sup> Qu'il y ait différence, il faut l'admettre, mais on ne pourrait reprocher à Molière de ne pas avoir fait du théâtre en écrivant Les Fourberies de Scapin. Molière est le maître du jeu.

Molière est le seul à conserver un public populaire. La désagrégation du public se consomme déjà. L'art du cénacle s'est fourvoyé, Son théâtre s'adresse à tous nobles, bourgeois et peuple, lettrés et primaires. D'où le grand respect de Ghéon pour ce maître de la technique: " Un Molière seul pourrait nous sauver des cénacles; lui seul aurait le sens inné de l'art populaire, tel que le réclame de nous un monde désagrégé."<sup>83</sup>

Autre leçon: le style. La Bruyère disait: " Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement."<sup>84</sup> Fénelon surenchère: " En pensant bien il parle souvent mal." Que veut-on ? Les personnages de Molière sont-ils ceux de Racine ou de Corneille ? Leur rang social est-il de pair ? Harpagon ne peut tenir

le langage d'Horace. On peut crier à l'évidence. Mais, poussons plus loin. Harpagon parlera-t-il comme Cléante ? et Cléante comme Laflèche et Laflèche comme Frosine ? Chaque personnage parle sa langue. Il ressort de leur nature même qu'ils ne peuvent tenir le même langage. Sans doute, Molière écrivait ses pièces à la hâte, mais n'a-t-on pas dit que L'Avare contient nombre d'alexandrins auxquels il ne manquait que la rime ! Molière demeure et demeurera par le style, par le jeu, par le rythme, essence de son théâtre, et par l'universelle connaissance de la nature humaine qu'il révèle dans ses œuvres, le grand maître du théâtre, le maître de Copeau, de Ghéon et de Brochet.<sup>85</sup>

Parmi les plus grands poètes du monde, il en est un qui, aux côtés d'Eschyle, de Sophocle, de Corneille, de Racine et de Molière, fait plus que digne figure: Shakespeare ! A ses débuts dans l'art dramatique, il apportait la connaissance de la scène. N'a-t-il pas été acteur ? N'a-t-il pas joué le rôle du spectre dans Macbeth ? Comme Molière, il eut sa troupe. Ses œuvres sont écrites en vue du jeu. Et dès que l'on joue Shakespeare, on y découvre cette loi. Style lyrique, puissant ou trivial, son vers ne donne sa pleine valeur que sur la scène, où l'acteur en fait ressortir les beautés plastiques. Il inaugurerait l'ère des dramaturges qui seront acteurs, directeurs et auteurs tout à la fois. C'est pourquoi à ce seul point de vue Ghéon et Brochet peuvent réclamer allégeance à Shakespeare.

Son génie est universel. Il franchit les limites de l'Angleterre. Ce que rappelait Louis Gillet contre ceux qui voulaient faire de Shakespeare un antilatin.<sup>86</sup> Sa poésie nous révèle l'homme au complet, burlesque, trivial, craintif, magnanime, honnête. Il fait montre

des plus beaux exemples de grandeur et de douceur (Cordélia), de cruauté et de dureté (Othello), de force et de loyauté (Duncan), de bassesse et de trahison (Macbeth). Claudel admirera la catholicité de Shakespeare: " Leur création ( celle des poètes ) est une image et une vue de la création tout entière dont leurs frères inférieurs ne donnent que des aspects particuliers. C'est par le défaut de cette catholicité, en même temps que d'une certaine énergie essentielle, que notre Racine doit céder le pas à un Shakespeare auquel il est cependant si supérieur par certains côtés."<sup>87</sup> Ghéon n'hésitera pas à dire: " Le plus grand dramaturge du Moyen-Age, c'est Shakespeare."<sup>88</sup> Et Voltaire qui disait du barde anglais: " Un histrion barbare.....!"

Avec le réalisme, la poésie s'est enfuie des tréteaux. Mais, voici en plein ciel romantique une nouvelle espérance ! "De l'humanité, et des ailes !" <sup>89</sup> Alfred de Musset s'adonne à l'art dramatique. " Admirateur de Molière, de Racine et de Shakespeare, dont il aime surtout les pièces italiennes, Musset, de tous les dramaturges du romantisme est le seul, Hugo compris, qui puisse aujourd'hui affronter la scène."<sup>90</sup>

On connaît ses débuts au théâtre. La Nuit vénitienne est sifflée à l'Odéon; Musset plus étonné que chagrin décide de ne plus affronter le public. Heureuse décision ! "car, en écrivant des pièces, comédies ou drames, pour ne pas être jouées, sans songer à des directeurs, à des acteurs, à des décors, à des contingences, en écrivant pour lui-même, en poète, et selon son inspiration, il écrit deux beaux drames : André del Sarto et Lorenzaccio et une douzaine d'incomparables comédies."<sup>91</sup> C'est donc ainsi que Musset se révèle grand dramaturge, le seul qui, selon Ghéon, assis dans son fauteuil réussit

à ranimer " la grande ombre de Shakespeare. "92 Lorenzaccio est le plus beau modèle de cette admiration de Musset pour Shakespeare. S'il n'atteint pas la hauteur du drame shakespearien, il ne demeure pas moins le plus grand drame historique de l'époque romantique. On ne badine pas avec l'amour nous apparaît la meilleure comédie .93

Qu'apporte donc Musset au théâtre ? Son génie poétique ! Comme Racine, ses personnages lui ressemblent, ou plutôt il vit en eux. Il se crée un monde où ses personnages revivent sa pensée. C'est le théâtre poétique ! Voilà la grande leçon qu'il faut dégager du cas Musset. Copeau lui-même l'accepte comme modèle du théâtre poétique. Ghéon le reconnaît comme maître en lui rendant hommage : "Personne n'eut pu tarir en lui ce don du mouvement, cette divination du cœur humain et ce lyrisme actif qu'à un moindre degré il partageait avec Shakespeare....."94

Autre modèle : le comte Carlo Gozzi, né à Venise en 1718. Très jeune, il s'éprend de littérature française et traduit Corneille, Piron et les Satires de Boileau. En 1757, pour réagir contre Goldoni et Chiari, il compose une foule de pièces féeriques<sup>95</sup>, vives et brillantes, qui furent les délices de Venise et où l'on retrouve les types de la Commedia dell'Arte : Pantalone, Truffaldino, Brighella, Tartaglia. Sa finesse spirituelle qui lui avait valu l'admiration des Granelleschi apparaît dans toutes ses pièces. Sauver le théâtre de Venise fut son but. Et pour ce faire, il appelle à son aide la troupe de Sacchi-Truffaldino.

Le succès est tel que Goldoni s'enfuit en France. Léon Chancérel<sup>1</sup> au sujet des raisons de cette réussite écrit : " Gozzi est non seulement le poète, mais l'ami,

le conseiller. Il maintient par son autorité affectueuse la bonne harmonie dans la famille comique. Il enseigne les acteurs et il est enseigné par eux. Enrichissement réciproque, échanges incessants, collaboration étroite où chacun, selon son personnage...apporte ses connaissances, son invention et sa personnalité propre, admirable économie de la Commedia que Gozzi appelle justement "le joyau de l'Italie!"<sup>96</sup> Gozzi lui-même rapporte comment il travaillait avec les comédiens: " Je les ai vus de si près que je lisais jusqu'au fond de leurs coeurs. A force de les étudier chaque jour, j'arrivai à pouvoir mettre dans la bouche de chacun d'eux des sentiments en harmonie avec leurs diverses organisations, des paroles d'accord avec leur tournure d'esprit."<sup>97</sup>

Profonde leçon que celle de Gozzi: le poète dramatique doit connaître à fond le métier, car rien ne saurait supplanter le dur et long apprentissage. Ghéon et Brochet ne travaillent-ils pas de même ? Sans partager l'enthousiasme de Chancere! en tous points, Ghéon reconnaîtra, bien que "tout le monde n'aime pas Gozzi ", qu'il semble pourtant que " son climat soit celui où notre théâtre encombré de faux réalisme ou d'esthétisme prétentieux pourrait respirer le plus aisément, reprendre liberté et grâce."<sup>98</sup>

Dernier maître: Jacques Copeau. Copeau débuta très jeune au théâtre. Au collège, il avait attiré les regards de Porto-Riche pour trois petits actes commis dans son enfance.<sup>99</sup> A l'Ermitage, il rédige la chronique dramatique. Sa réflexion critique lui découvre les mensonges, le procédés, les faiblesses dont le théâtre doit se dépouiller s'il veut mériter. A la Nouvelle Revue Française,<sup>100</sup> il poursuit le même travail. Bientôt, il ira

vivre à La Ferté-sous-Jouarre,<sup>101</sup> à la campagne, pour reprendre contact avec la terre et surtout pour méditer, car il veut relire et approfondir le répertoire<sup>102</sup> et réfléchir.

La méditation conduit à l'action: il fonde une équipe. Juvet, Dullin, Bing en font partie. Le 1<sup>er</sup> septembre, 1913, dans la Nouvelle Revue Française, un manifeste annonce l'ouverture du Vieux-Colombier. Il faut, dit Copeau, élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau. C'est la belle et profonde histoire, riche d'espoir et intense de vie dramatique du Vieux-Colombier.<sup>103</sup> Mais, fut-il le seul à renouveler le théâtre ? Antoine, Gémier, Paul Fort, Lugné-Poe ? Toutefois à Copeau revient l'honneur d'avoir dépassé ses devanciers en établissant le théâtre sur de fortes assises, parce que mieux que ses prédécesseurs il avait saisi l'essence même du théâtre.

Copeau fait du Vieux-Colombier son laboratoire. Il y cherche la formule propre au théâtre. Dans ses programmes, il fait appel aux classiques, au Moyen-Age et aux jeunes auteurs. Il y joue même ses propres pièces: La Maison natale, Les Frères Karamazov.<sup>104</sup> Mais les difficultés d'argent s'amoncellent. La guerre réclame ses conscrits. Clémenceau maintient quelques comédiens en sursis: Copeau tient.

En 1917, à la demande du gouvernement français, Copeau et ses comédiens se rendent aux Etats-Unis. On maintient la tradition française, mais on s'épuise: en quatre mois, on crée vingt pièces et donne cent quarante-cinq représentations.

De retour, Copeau, malgré l'extrême lassitude, reprend le harnais. Il fonde, en 1920, l'Ecole Professionnelle du Vieux-Colombier. Madeleine Renaud s'occu-

pera des enfants les jeudi et dimanche après-midi. Copeau travaille pour les acteurs futurs. L'Atelier du Vieux-Colombier s'ouvre en 1921. On y fabrique décors, meubles et costumes de théâtre. Et, cependant, le spectacle continue.

A la fin de la saison 1923-1924, Copeau annonce la fermeture du Vieux-Colombier. Que de raisons n'a-t-on pas voulu imaginer ! " Mon trouble était fait d'élan retombés, de pressentiments non vérifiés, d'appels puissants et incertains, de commencements de vérité. Je l'entends dans l'ordre intellectuel et celui du métier, aussi bien que dans l'ordre intime et spirituel, " Quelque chose de lourd comme une montagne pesait sur mon développement, "<sup>105</sup>expliquera Copeau. C'est la fuite en Bourgogne. Reste la méditation, l'exercice du jeu. En 1936, Copeau, en compagnie de Baty, Dullin et Jovet,<sup>106</sup> entre à la Comédie-Française.

Quelles leçons découlent de cette vie ? Restaurer l'art dramatique dans ses formes propres, le dégager du boulevard pestilentiel ! Il ne vécut que pour le théâtre et on lui doit " en France du moins, tout aussi bien que la formation d'un jeu de comédien à la fois simple et stylisé, l'idée que le spectacle de théâtre forme un tout, et qu'il est une création. Il n'a pas à copier la vie; il a au contraire à l'interpréter, et peut-être à la fuir. Il a à nous imposer un monde, aussi obsédant, aussi neuf que le monde que nous composent la poésie ou la musique. A tout cela doit servir, décors, acteurs, texte. Et les lois de ce monde sont des lois irréductibles à d'autres, des lois originales. "<sup>107</sup> Voilà la grande leçon que retiendront Ghéon, en tant qu'ami, et Brochet, plus tard, en tant que spectateur fidèle.

Eschyle, Sophocle, les auteurs du Moyen-Age, Racine, Molière, Corneille, Skakespeare, Gozzi, Musset, tous peètes ! Leur théâtre déborde la littérature; il exige une traduction plastique. Copeau l'a suffisamment démontré au Vieux-Colombier. De cette noble lignée sortira l'esthétique du théâtre de Henri Ghéon et de Henri Brochet.

## Situation de l'art dramatique

L'art, c'est la légende utile  
ou gracieuse gravée comme une vignette  
en marge du grand livre de la nature.

Père Louis Lachance.

Ghéon et Brochet remontèrent à la notion d'art, à la suite des maîtres et de Jacques Copeau. C'est qu'une juste conception du théâtre ne peut suivre qu'une conception exacte de l'art. Ghéon et Brochet se tiennent sur le plan catholique. L'art est un métier, il doit créer une oeuvre belle et il est libre dans son domaine qui est le beau.<sup>108</sup> Cette doctrine est thomiste, catholique. Ce serait ce que Gaston Baty appellerait une esthétique catholique.<sup>109</sup> Les principes de cette esthétique sont ceux du théâtre grec et du théâtre médiéval. De ces principes Ghéon disait: " Elles (les conclusions de l'École ) ont ceci de rassurant qu'elles coïncident avec les leçons de l'expérience, avec la sagesse des siècles et ce que l'on appelle tout simplement le sens commun."<sup>110</sup> Ces principes appliqués au théâtre de Ghéon et de Brochet feront donc de leur esthétique une esthétique catholique.<sup>111</sup>

Si l'art doit créer une oeuvre belle, il exige chez l'homme une matière à oeuvrer.<sup>112</sup> L'art se doit de prendre une forme matérielle, autrement l'on ne saurait en jouir. Que de poèmes, que de tableaux dont on ne peut recevoir aucune joie esthétique, car ils n'ont jamais été écrits ou peints! Le degré d'absolu dans un art se déterminera donc par le plus ou moins de matière requi-

se à la création de l'oeuvre.

Classer les arts "selon le degré d'absolu auquel ils se rattachent ou qu'ils semblent capables d'atteindre" et donc "selon la somme totale des contingences matérielles dont ils sont grevés"<sup>113</sup> serait admissible et même permis. Cette matière inerte exige une certaine résignation chez l'artiste, puisque celui-ci en dépend. La poésie et les belles-lettres, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, seraient sans doute ordonnées dans une progression descendante. Où donc situer l'art dramatique dans cette échelle ? Mais, le théâtre est-il un art simple ? Saurait-il se rattacher à la poésie ou aux belles-lettres seules ? Ne serait-il pas plutôt l'art où s'unissent tous les arts, une synthèse harmonieuse de tous les arts ?

L'auteur dramatique qui crée une oeuvre pour le théâtre réalise comme le fait Ghéon, que son oeuvre est destinée à la scène. Il la voudrait sans doute participant de tous les arts. N'a-t-on pas écrit que le théâtre résulte de l'harmonie des sept voix de la lyre.<sup>114</sup> Ce rêve est-il réalisable ? Wagner n'a pu le réaliser : l'élément musical a englouti le reste de l'oeuvre. Mais les Grecs ne possédaient-ils pas à un degré supérieur cette synthèse de tous les arts ? Les siècles passés n'ont pu réaliser le drame intégral ; il appartient aux auteurs de l'avenir de nous le donner. Constatons avec Ghéon et Brochet que le drame total exige beaucoup plus de l'auteur dramatique que le drame parlé.<sup>115</sup> Le drame parlé n'est pas que littérature .

L'auteur, quel qu'il soit, se voit assujéti à la littérature : il lui faudra composer un texte non pour la lecture, mais pour le jeu de l'acteur. Pierre-Aimé Touchard posait le problème : "Si le théâtre est un art,

il faut encore les (sentiment et émotion) créer par des moyens proprement dramatiques et il faut que ce sentiment et cette émotion soient tels que, par aucun autre art, il ne soit possible de les créer de la même qualité. Si la lecture d'une pièce peut m'émouvoir autant que sa représentation, il n'est pas nécessaire que je me déplace."<sup>116</sup>

Que le théâtre soit un art indépendant, il faudra en convenir. Mais la pratique n'a pas toujours admis cet énoncé. L'école naturaliste a cru que le théâtre était copie de la nature et psychologie. C'était le roman à la scène. Même aujourd'hui beaucoup de dramaturges ne se sont pas encore guéris de cette fausse conception du théâtre.<sup>117</sup> Le théâtre fait donc appel, selon Ghéon et selon Brochet, aux autres arts. Le théâtre s'adresse à l'intelligence et au cœur des spectateurs par la vue et par l'ouïe. On constate dès lors les lourdes et astreignantes exigences de l'art dramatique.<sup>118</sup>

Le drame fait appel à tous les arts, la peinture, l'architecture, la musique, la danse, ou doit faire appel à plusieurs simultanément. Copeau n'écrivait-il pas: " Il est de l'essence du drame, en son origine d'être à la fois parole et chant, poésie et action, couleur et danse, et pour tout dire d'un seul mot comme faisaient les anciens Grecs: musique. Retrouver l'essence du drame, c'est retrouver cette musique."<sup>119</sup>

La peinture apportera son concours à l'oeuvre dramatique. Elle ne doit pas apporter une chose extérieure à l'oeuvre elle-même. Elle doit concourir à augmenter la beauté de l'oeuvre. Ghéon et Brochet ont compris cette exigence de l'art dramatique : rien qui ne vienne de l'extérieur qui ne soit nécessaire à l'oeuvre elle-même. On se passera donc de l'usage des coulisses

et des toiles de fond peintes trop souvent, hélas ! pour faire connaître le génie du peintre (s'il y a génie ). Paul Fort et Lugné-Poe au Théâtre de l'Art et à l'Oeuvre, avec le concours d'artistes éminents, congruent un procédé original de la peinture, mais le décor n'entraîne pas dans la réalisation du drame. Il demeurerait superflu. Qu'emprunteront donc Ghéon et Brochet ? L'agencement des couleurs ! La scène sera construite le plus souvent de rideaux, mais dont les couleurs s'harmoniseront avec les costumes. Le poète dramatique lui-même doit, au moment de la création du poème, choisir les couleurs qui peuvent le mieux s'allier au sens même de l'oeuvre. C'est ainsi que dans les Deux fleurs devant le miroir, Brochet n'hésitera pas à se servir de tentures noirs, lorsque Satan lui-même vêtu de noir jubile devant un miroir d'avoir pu conquérir l'âme d'un pauvre voyageur. Donc à la peinture on empruntera la matière même de la peinture : les couleurs.<sup>120</sup>

Quant à l'architecture, on pourrait se demander ce que cet art peut bien faire au théâtre. Dans nombre de salles de spectacle, on joue sur le plateau encombré de mille et un accessoires qui n'ont aucune utilité pour le poème, ni aucun rapport avec l'oeuvre. On joue sur deux dimensions : largeur et profondeur. On ne s'occupe nullement de la hauteur. Ghéon et Brochet, à l'exemple de Gordon Graig,<sup>121</sup> font jouer leurs pièces à l'aide des praticables, donc sur trois dimensions. Tous les rôles ne peuvent se jouer sur le même plan. Job en proie à la maladie est le personnage principal ; ses amis qui viennent l'assaillir de leurs critiques et railleries feront cercle autour de lui. Il faut, semble-t-il, donner à Job et de par son rôle et de par sa grandeur morale, une place supérieure aux autres. Les praticables seront l'élé-

ment nécessaire. Le volume de la scène servira à la réalisation du poème. L'architecture elle-même de par sa matière apporte son concours au théâtre. André Levinson lui indiquera son rôle: " La plasticité du comédien exige, pour s'affirmer pleinement un espace envisagé dans ses trois dimensions.... L'unique conception d'un décor est une forme spatiale."<sup>122</sup>

La musique<sup>123</sup> - cet art divin - sera de tous les arts celui auquel on pourra demander plus encore. Créer le beau par des sons: voilà vulgairement la musique. Encore ici la musique ne devra en aucune façon supplanter le poème. On sait qu'il y a grand danger à ce qu'elle dépasse le but qui lui est assigné; c'est pourquoi l'artiste qui doit composer la musique pour une oeuvre de théâtre doit saisir le sens intime de l'oeuvre et faire ressortir aux moyens de sons, de notes musicales, ce que le texte ou même le jeu de l'acteur ne peut parvenir à donner. Pour créer l'atmosphère, rien ne surpasse la musique. Elle transporte dans un monde poétique où l'âme communie avec le beau.

La danse même peut et doit servir au théâtre. Ghéon et Brochet ne s'en sont point servi, mais les Grecs en faisaient un fréquent usage. Le chœur ne contient plus sa joie: il se met à danser. La danse, art plastique<sup>124</sup>, peut traduire des sentiments que la parole rend difficilement.

Serait-ce amoindrir ces arts que de les mettre au service du théâtre? Non, car là même ils livrent leur secret de beauté de concours avec le poème dramatique. Ainsi se réalise le drame total. Justine et Cyprien, tragi-comédie de Ghéon, et Le Jeu des Grandes Heures tel qu'ordonné par Ghéon peuvent l'illustrer. Ghéon écrivait au sujet de ce Jeu: " Un ouvrage de cet

espèce, sans réléguer le verbe au dernier rang, ne saurait le considérer que comme un élément d'intellection et de soutien. Il a été pensé en fonction de tous les éléments, plastiques, colorés, rythmiques, musicaux, dont il était permis de disposer en l'occurrence. Les choeurs parlés y tiennent une place considérable. Sous l'impulsion du meneur du jeu toujours présent, leurs groupements, leurs évolutions, leurs intonations, voire leurs silences concourent sans cesse à l'effet; ils mettent en valeur la discrétion des scènes principales où interviennent les acteurs. La musique des choeurs, de l'orchestre, des orgues, des ondes Martenot souligne les entrées, exalte les plus hauts moments. A chaque instant, la lumière sculpte le drame; sans la lumière, le drame n'existerait pas.<sup>125</sup>

Ghéon et Brochet visent à cette fusion harmonieuse de tous les arts dans l'art dramatique. S'ils n'ont pas abordé de plain pied dans chaque oeuvre le drame total, il faut reconnaître que leur oeuvre s'achemine vers cette union. Il ne faudrait que considérer le chemin parcouru depuis La Farce du pendu dépendu ( 1921 ) à La Quête héroïque du Graal ( 1937 ) et des Trois pains dans la main de Dieu ( 1924 ) à Notre-Dame de France et de Pontmain ( 1938 ) Le Jeu des Grandes Heures ( 1938 ), c'est le drame total !

L'art dramatique, si rattaché qu'il soit à la matière, est un art social par essence.<sup>126</sup> L'art crée une oeuvre qui demande d'être comprise par quelqu'un. Le poète n'écrit pas un poème pour sa propre satisfaction. Ne s'acharne-t-il pas à révéler au monde un coin mystérieux de l'univers ? Et lorsque l'incompréhension le poursuit, ne fait-elle pas son désespoir ? Toutefois, ses lecteurs peuvent se faire attendre. Le romancier n'é-

crit pas pour lui seul. Il veut être lu. Le peintre, le musicien ne travaille pas pour lui seul ! Tout est art est une communication d'expérience.<sup>127</sup> L'art s'adresse à l'humanité entière.

Mais, si certains arts peuvent attendre la communication avec autrui, il n'en est pas de même de l'art dramatique. Il exige une exécution immédiate. Ainsi que l'a écrit Ghéon: " Supprimez chez le dramaturge le souci de réalisation immédiate, il perd sa véritable raison d'être, il n'a qu'à changer de métier."<sup>128</sup>

De plus, l'art dramatique intégral suppose le plus grand public possible et, pour qu'il vive pleinement, il exige en principe et en fait " des mœurs, une société, et, au plus noble sens du mot, un peuple. Ce n'est pas un art fermé, ni un art à longue échéance, mais un art ouvert, immédiat."<sup>129</sup> Le poète dramatique doit donc faire appel à quelques résonances dans l'âme du public; autrement, il ne saurait être une communication d'expérience. Sans doute, il est possible de faire appel au public par le bas, tel que le théâtre réaliste de Dumas ou de Bernstein ou encore il peut se permettre de flatter le public. "Qu'importe que le mot soit précis, la phrase normalement construite et l'enchaînement des raisons parfaitement logique et clair, si l'idée qu'on exprime ne correspond à rien dans la pensée et le cœur du public et n'éveille pas même en lui l'écho atténué de ce sentiment et de cette idée."<sup>130</sup>

Mais, depuis la Réforme et la Renaissance peut-on espérer que le public saura s'unir à l'auteur par l'acteur sur un terrain de communion ? Cette communion, évidemment moins possible aujourd'hui ou plutôt moins accessible, se réalisa parfaitement chez les Grecs, au Moyen-Age, en Espagne, chez Shakespeare et chez Molière.

re. Sans doute, il n'y avait alors qu'un peuple et aujourd'hui la division règne dans le royaume de la Pensée. Si le théâtre veut atteindre le public, il devra prendre conscience de son état et de sa portée. Ghéon propose comme seul moyen de rencontre possible aujourd'hui l'accord sur le vrai et l'accord sur le bien.<sup>131</sup> Selon lui, c'est là le minimum de communion que l'homme de théâtre doit songer à réaliser entre lui et le public. La pièce n'existe, n'est que lorsque tous, auteur, acteur et public, s'unissent par la pensée.

Cette prise de contact avec le peuple est essentielle ou le théâtre perd sa raison d'être. S'il veut servir des publics restreints et différents, il dégénère. La réfection du peuple s'impose. Ghéon et Brochet, conscients de cette exigence sociale du théâtre, exploiteront l'idée religieuse, qui s'avère le seul terrain où le plus grand nombre se réunira. Ainsi pourra se réaliser cette parole prophétique de Jacques Copeau: " Il n'y aura de théâtre nouveau que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène, en même temps que lui et du même coeur que lui."<sup>132</sup>

Voici, cependant, que surgit la pertinente question de la fin du théâtre, source des commentaires les plus variés et les plus dissidents. Le théâtre est un art complexe; les beaux-arts et la poésie, sur lesquels il se fonde, n'ont de fin que la beauté. L'oeuvre dramatique devra donc créer une oeuvre belle et par suite provoquer une jouissance esthétique chez les spectateurs. A cette beauté esthétique se joindra un souci de plaire, car le beau est " id quod placet ". N'est-ce pas le but de Molière ? C'est pourquoi Ghéon pouvait écrire: " Soumis aux exigences d'un art synthétique et total auquel tous les arts collaborent - poésie, plastique, rythmique,

architecture même - le théâtre est en outre un divertissement. Le théâtre religieux ne saurait faire exception à cette règle. Disons plus: il est une fête, voire, dans ses célébrations."<sup>133</sup> A ce sujet, Roger Varin rapporte de ses entretiens avec Ghéon cette admission capitale: "...Je ne suis pas un apôtre, je fais d'abord du théâtre, le plus parfait possible. Le but du théâtre est de distraire; voilà la fin primordiale que je me propose. Si j'"édifie" avec tout cela, tant mieux ! Mais il ne faut pas demander au théâtre d'être une thèse ou un sermon."<sup>134</sup>

Mais l'artiste, parce qu'il est homme, ne peut nier ou reléguer ses devoirs d'homme. "L'on sert toujours un maître" et "les diables ne sont pas les seigneurs les moins exigeants. En faisant défense à l'homme de poursuivre une autre fin que l'art lui-même, on assigne positivement à l'homme, quoi qu'on fasse, une fin dernière, un dieu: l'Art en personne. On se lie à une religion, et bien plus tyrannique que la vraie. On se livre au cléricalisme esthétique, qui est à coup sûr un des plus pernicioeux cléricalismes."<sup>135</sup> Si le théâtre doit réaliser une oeuvre belle, il ne pourra, tout en créant cette oeuvre, faire qu'elle ne dépende du cerveau qui l'a pensée, qu'elle ne réfléchisse l'homme entier. Cette oeuvre, où le verbe, signe des idées, tient une large part, touchera le spectateur. Et le spectateur, de condition humaine, communiquera de tout son être à la pensée de l'auteur. Il en subira dans son "agir" même un certain effet, car le beau s'identifie au vrai. Le théâtre ne peut donc exclure une fin morale.<sup>136</sup> Le théâtre de Ghéon et de Brochet ne s'abstiendra pas de la loi générale: " Les formes d'art, fussent-elles amORALES par leur contenu, n'en refermeraient pas moins, de ce chef, comme un germe de mo-

ralité. #137

Comme tout moyen d'expression, le théâtre aura sa mission sociale, parce qu'il s'efforcera de briser les limites qui séparent les divers publics non dans le but de convaincre ou de convertir, mais parce qu'étant essentiellement " un langage, dans la mesure où il se perfectionnera, dans la mesure où il étendra la signification de ce langage à un groupe d'hommes de plus en plus large, il aidera à la suppression du sentiment des divisions sociales. #138 Hoffman ne disait pas autre chose lorsqu'il écrivait: " Susciter la foi aux merveilles de pur idéal, élever l'homme à ce point de vue poétique d'où il aperçoit la vie et ses innombrables manifestations illuminées et ennoblies par l'éclat de la poésie, cela seul, à mon avis, est le véritable but du théâtre. #139

Le théâtre, lourd de contingences relatives et sociales, requiert du dramaturge une éducation artistique on ne peut plus ardue, afin que la vertu d'art s'établisse parfaite dans le sujet. Ainsi, ne devient pas poète dramatique qui veut, sans passer par le moule de l'apprentissage. Un excellent romancier peut se convertir en un pauvre dramaturge.

Comme tout artiste, le dramaturge a reçu de Dieu une inclination naturelle, qu'on appelle généralement don naturel, "gratia gratis data", une certaine inclination de l'esprit, par la sensibilité et l'imagination, à opérer d'une façon plutôt que de l'autre. Les muses ne versent point leur élixir aux profanes. Ainsi, Ghéon et Brochet, de par leur tempérament, la force de leur intelligence, seront portés, instinctivement pourrait-on dire, à voir scéniquement le monde, l'univers entier. Mais, cette prédisposition ne suffit pas. Le vieux proverbe "Il faut forger pour devenir forgeron" s'applique ici comme ailleurs.

Il faut apprendre pour savoir et connaître le théâtre. Il faut acquérir l'habitus de son art. L'habitude du théâtre ne confère aucun titre, car l'habitus ne saurait se comparer avec l'habitude, simple disposition mécanique. Ainsi que les définit Maritain, les habitus sont "des surélévations intrinsèques de la spontanéité vivante, des développements vitaux, qui rendent l'âme meilleure dans un ordre donné et qui la gonflent d'une sève active."<sup>140</sup> Le dramaturge n'existe que lorsque sa formation s'est élevé à la connaissance parfaite de son art et de son métier. Par son opération continue, il maintient cette connaissance dans sa fraîcheur première. " Si l'auteur n'a en main ou à portée de la main, quand il crée, tous les éléments de son oeuvre, la matière verbale, la matière technique et la matière humaine, son art, sa troupe et son public, la rectitude de son "activité créatrice", comme le dit Maritain, sera irrémédiablement faussée."<sup>141</sup> Ghéon et Brochet n'ont cessé, depuis leur début dans l'art dramatique, de travailler sans arrêt, afin d'obtenir, de parfaire et de maintenir au plus haut degré la connaissance de leur art, à preuve : leurs oeuvres nombreuses, leurs mises en scène les plus variées, leurs multiples rôles sur les tréteaux, leurs compagnies et leur public toujours grandissant.

"Il faut bien l'avouer, bon gré, mal gré, le métier tient une place énorme à côté de l'art; il ne suffit pour réussir de bien penser, ni de bien écrire; il faut savoir la scène, être homme de théâtre, et connaître ou deviner les lois toutes particulières d'un genre qui n'a presque rien de commun avec les autres, parce qu'il s'exerce dans des conditions toutes spéciales."<sup>142</sup> N'était-ce le rêve de Jacques Copeau: " A l'entraînement intensif

subi par le comédien en fonction des besoins immédiats de la représentation; aux leçons brutales et sommaires qu'infligent à l'auteur ses brèves rencontres avec les réalités techniques, je voulais substituer une large culture professionnelle, une libre vie dramatique commune aux hommes de théâtre."<sup>143</sup> Ghéon reprend la pensée du maître: "Le contact (pour l'auteur) est indispensable. La scène du théâtre se propose à lui comme l'argile au modelleur, la pierre ou le bois au tailleur d'images. Peut-être sera-t-il tenté de monter lui-même sur le théâtre....S'il le peut, il le doit; à ce point seulement toute sa fonction est remplie: il devient vraiment "maître d'oeuvre".<sup>144</sup>

L'habitus de l'art dramatique et la connaissance du métier se révèlent chez Ghéon et chez Brochet par l'usage qu'ils font, dans la création de l'oeuvre, de la poésie, de la littérature, du jeu, du rythme et du chœur. Leur rêve d'un théâtre nouveau se résume dans cette pensée de Ghéon: "...Rendre à l'art scénique ce qui lui manquait le plus selon moi: non pas seulement la grandeur, mais aussi la simplicité, l'ouverture, cette prise directe sur un public total, populaire au plein sens du mot, lequel n'est pas "le grand public". Des héros généreux et des sentiments généraux; une expression d'une telle évidence qu'elle s'imposât dans la seconde au plus humble des spectateurs; l'universalité d'un art tendu vers une exaltation commune; une transposition lyrique et héroïque du réel par le moyen du rythme, action et parole.....tels étaient, en deux mots, les éléments de mon dessein initial."<sup>145</sup>

## Poésie et littérature

La mission propre de la poésie est d'offrir au plus solide du langage et au plus mystérieux du monde le lieu d'une miraculeuse rencontre.

Thierry-Maulnier.

La littérature, c'est la pensée accédant à la beauté dans la lumière.

Charles Du Bos.

Que de laborieuses recherches, que d'acerbes polémiques ces deux mots, poésie et littérature, ont occasionnées dans l'univers des lettres ! Que de querelles académiques se poursuivent encore de nos jours ! Il convient donc d'exposer clairement le rôle de la poésie et de la littérature au théâtre de Henri Ghéon et de Henri Brochet.

Il faudrait noter sans tarder que ces deux auteurs préfèrent de beaucoup le nom de poète dramatique à celui de dramaturge ou d'écrivain. Forts de l'expérience du passé où les maîtres "ne transportaient la réalité sur la scène qu'après l'avoir repensée, repétrie et mise en forme et rythmée selon les lois éternelles de l'art",<sup>146</sup> Ghéon et Brochet démontrent par leurs oeuvres que le théâtre est poésie. Les Grecs, les classiques, Shakespeare, les Espagnols ne copient pas la nature; ils y découvrent des significations que seuls ils perçoivent pour nous les révéler ensuite. Et Ghéon de dire: " Le théâtre nouveau, le théâtre à faire, sera poétique ou ne sera pas."<sup>147</sup>

Il faut débarasser le théâtre de la copie matérielle et de la psychologie comme seul ressort dramatique. Il a sa vie propre en tant qu'art. Il a son oeuvre à créer selon ses règles. S'il fait usage des beaux-arts, il conserve cependant sa nature. Quoique le dramaturge soit poète au sens dont on entend la poésie, " cette divination du spirituel dans le sensible et qui s'exprimera elle-même dans le sensible"<sup>148</sup>, il doit nous donner son message en tant que poète dramatique. Cette action (drama), ce conflit dans le moi humain, il le devine et le révèle sur les tréteaux non seulement par le verbe, mais par les gestes et la mimique de l'acteur dont le jeu se compose, se déroule et s'appuie sur un décor où volume, couleur et lumière s'harmonisent, le tout dans un rythme de précision religieuse. Il crée son poème "véhicule d'inspiration poétique comme la flûte est un véhicule de musique et le pinceau, le véhicule d'une vision."<sup>149</sup> Ce qui contredit de façon magistrale et péremptoire la tradition que le théâtre s'est donnée depuis plus d'un siècle. Le mot s'est implanté sur la scène: Dumas, Scribe, Augier et autres de même famille. Le vrai, copie textuelle de la nature, a succédé au réalisme de l'art classique. Où va la poésie ? Elle est proscrite et se réfugie dans la poésie symboliste.<sup>150</sup>

"Rendre la poésie au drame, expliquera Ghéon, ce n'est pas, selon nous, y remplacer la prose par les vers, il s'accommode de l'une comme des autres; ce n'est pas plus jongler avec des mètres qu'avec des rimes, bien qu'il vive du mouvement et que l'homophonie ne lui déplaise nullement. C'est composer avec l'acteur, avec sa voix, avec son corps, avec l'âme qui les anime, avec aussi tout ce qui 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."<sup>151</sup>

Ghéon, réaffirmant sa pensée sur la poésie dramatique, écrira quelque dix ans plus tard: " C'est avant tout une orientation vers le style et l'harmonie, l'impulsion d'un rythme qui porte en premier lieu les mots, mais par les mots mêmes, les gestes, les lie, les règle, les ordonne, pour composer un monde enchanté, enchanteur, plus évident, plus beau, plus vrai que le vrai monde dont il propose cependant l'image, mais sur un plan supérieur. C'est une architecture en mouvement, une musique visible et intelligible; et voilà pourquoi tous les arts, d'une façon plus ou moins explicite, selon le genre et le sujet, devront lui prêter leur concours."<sup>152</sup>

Voilà la grandeur du théâtre de Ghéon et de Brochet : un théâtre poétique. Si leurs oeuvres n'emploient pas toujours le vers tel qu'on le conçoit, elles n'en sont pas moins des poèmes, car poésie n'est pas versification. <sup>153</sup> Comme le dit Georges Duhamel, il y a poésie et poésie. L'une est véritable, l'autre se rétrécit à "cet amour du vers, un goût érudit des belles-lettres, une réelle pratique de la langue, un don indéniable d'écriture se complaisant à la recherche du mot, de la phrase et de l'effet."<sup>154</sup> De cette poésie, Ghéon et Brochet n'ont cure.

L'une des plus belles pages de L'Art du théâtre de Henri Ghéon définit le théâtre poétique. Il faut la citer en entier: "Jusqu'à l'avènement du théâtre bour-

geois, tous les dramaturges sont des poètes. Non pas parce qu'il écrivent en vers - voyez Molière - mais parce qu'ils transposent la réalité sur un plan d'ordre, d'harmonie, de simplification, de sublimation, de beauté rythmique, de beauté plastique, j'ajouterai de gratuité qui la met en valeur et lui confère une noblesse qu'elle n'a pas à l'état brut. Dans la tragédie, dans la comédie. Chez les Grecs, chez les médiévaux, chez Shakespeare, chez Calderon, chez nos classiques. Pour toucher le public, on le dépayse; avec un recul calculé dans le temps ou l'espace, on lui propose des exemples particuliers de la plus grande généralité humaine, mais selon l'esprit de son temps. La scène est un miroir où il se voit non dans son apparence passagère, mais dans son fonds permanent, éternel. Non photographié, mais non plus déformé : transfiguré, si j'ose dire.<sup>155</sup> C'est tout l'opposé du naturalisme, et sans dommage pour le naturel; car, celui-ci, on ne l'altère pas, mais on l'ordonne. Cette transposition nécessaire - souvenez-vous de la première scène du Médecin malgré lui - porte sur les mots, sur les gestes, sur les mouvements, sur les groupements, et par extension sur les couleurs, pour composer une fresque mouvante, image exacte de l'action entièrement suscitée par le texte écrit, inscrite dans ce texte même. Tel fut et tel est le théâtre ; telle fut à toutes les époques, sous tous les ciels, et telle doit être aujourd'hui ce que j'appelle la poésie de théâtre sans laquelle le théâtre ne sera plus ce qu'il a toujours été."<sup>156</sup> Pierre-Aimé Touchard rejoint Ghéon: " En fait, il n'y a qu'un théâtre ; le théâtre poétique, et c'est un signe regrettable qu'on ait abandonné l'expression de poème dramatique qui, d'Eschyle à Racine, s'était imposée aux auteurs et aux critiques, et qui,

(sans qu'on s'arrête à l'opposition superficielle du vers et de la prose), s'applique à toute oeuvre ayant sa vérité, son unité, son harmonie, se suffisant à elle-même, n'obéissant qu'à ses exigences intérieures, et ne cherchant qu'à se réaliser comme le miroir parfait d'une vision surréelle, comme l'expression fidèle d'un secret humain jusqu'alors voilé aux hommes."<sup>157</sup>

Il ne s'agit nullement de copier matériellement la nature. L'art n'est pas cela! Il s'agit plutôt d'imitation formelle. Par les rythmes, les sons, les lignes, les couleurs, les formes, les volumes, les mots, matière de l'art, passera une forme de beauté, de quelque "principe d'intelligibilité qui resplendit". Au théâtre de Ghéon et de Brochet, cette forme prendra souche dans la vie d'un saint ou sera tirée d'un mystère ou d'un dogme de la foi catholique. Voilà ce que Ghéon et Brochet, en réaction au théâtre réaliste réussissent à réaliser dans leurs oeuvres. Ainsi que le dit Jacques Maritain : "Se proposer pour fin la perfection de l'imitation matériellement prise, ce serait s'ordonner à ce qui est purement matériel dans l'oeuvre d'art et imiter servilement ; cette imitation servile est absolument étrangère à l'art."<sup>158</sup> Cette affirmation contredit singulièrement de Balzac qui écrivait ; " Il n'y a plus de possible que le vrai au théâtre comme j'ai tenté de l'introduire dans le roman."<sup>159</sup> Et nous savons de quel vrai il s'agit !

On comprend ainsi la grandeur du théâtre de Ghéon et de Brochet. Pas de servilisme ! L'art dramatique renoue la tradition avec les maîtres, qui n'ont jamais copié la nature que nos pseudo-dramaturges modernes ont pastichée, car ces derniers n'ont pas le courage de la montrer, si ce n'est sous ses travers, dans

sa faiblesse ! Nourris de la doctrine du Docteur angélique, Ghéon et Brochet se doivent au nom de leur art de lui sauvegarder toute son intégrité, bien qu'ainsi ils désillusionnent les téméraires et offusquent les "maîtres" contemporains. Ils oeuvrent dans le ciel du beau et prouvent qu'encore aujourd'hui l'art, même chrétien - et de ce chef, à plus forte raison - peut trouver de dignes serviteurs chez d'excellents chrétiens. Ne pourrions-nous dire de ces deux poètes dramatiques ce qu'Emile Faguet écrivait au sujet des Grecs : " Ils savaient aussi, que le théâtre ne pouvant jamais donner l'illusion complète de la réalité, il est puéril de trop rechercher cette illusion. La vérité du fond, la vérité des caractères et des sentiments leur paraissait seule belle et seule intéressante. Ils n'auraient pas compris du tout nos soucis de réalisme."<sup>160</sup>

Si l'art ne copie pas, mais imite et transpose la nature, le théâtre obéira à cette loi et devra à sa façon nous la révéler. Ainsi il fera appel à l'idée de convention et à la notion de signe.

L'homme qui pénètre dans la salle de spectacle ne s'attend pas à ce qu'on puisse lui représenter le mot à mot de la vie quotidienne, il admet a priori que le poète dramatique lui donnera l'illusion de la nature. D'où il admet la convention au théâtre comme il l'admet par exemple dans l'art militaire. D'ailleurs, pourquoi faudrait-il que le théâtre, de tous les arts, ne puisse se servir de la convention et de signes ? L'imagination et la sensibilité, facultés maîtresses de l'artiste et pourvoyeuses en chef de l'art, ne se refusent pas au dramaturge. "On ne saurait trop le dire, l'art dramatique est par essence et plus qu'aucun autre convention."<sup>161</sup> A la suite de Sophocle, de Shakespeare, de

Racine, de Molière, de Calderon, Ghéon et Brochet adopteront la convention d'attitude, de langage, d'intrigue ou de confrontation.<sup>162</sup> "Dame Convention est soeur de lait de Dame Fantaisie, qui est apparentée à Dame Poésie que nous devons servir loyalement",<sup>163</sup> soutiendra Ghéon.

Les signes au théâtre devront toutefois être intelligibles au spectateur et dans l'instant. Ils ne seront employés que pour rendre sensible autre chose que le signe lui-même. Les signes concourent à la beauté de l'oeuvre, mais ne sont que matière de l'oeuvre d'art, du poème dramatique.<sup>164</sup> L'art dramatique ne saurait donc se passer de symbolisme.<sup>165</sup>

Des auteurs modernes, Ghéon et Brochet ne sont pas les seuls à transporter le drame sur le terrain de la convention. Le Soulier de Satin de Paul Claudel nous en donne une preuve irréfutable. Jean Giraudoux avec Ondine et André Obey avec Noé bannissent de la scène le réalisme matériel.

Pour ne citer qu'un exemple, le décor de La Parade du pont-au-diable de Ghéon nous révèle ce que peut la convention et le signe sur la scène. Le pont, c'est deux morceaux de bois, qui, unis horizontalement, seront le pont bien campé sur ses bases; les deux morceaux de bois retombant l'un vers l'autre, le pont est renversé. Une étoffe bleue que l'on étendra sous le pont représentera la rivière. Voilà la convention et les signes présents d'une réalité lointaine.

Rajeunir la convention et trouver des signes qui vivent, tel est le but que se proposent Ghéon et Brochet. Ils reprennent donc à la suite de leurs glorieux maîtres le fil interrompu et ramènent le théâtre à son véritable destin, et cela par l'obéissance au premier principe de leur esthétique : la poésie dramatique.

Le théâtre poétique ne peut accorder au texte d'être le seul élément du drame. Depuis Racine, dont on a dit que " le texte était tout"<sup>166</sup>, le théâtre est devenu exclusivement un genre littéraire. D'où cette affublement de théâtre littéraire où l'auteur considère le texte roi et n'accorde pas de souci égal aux autres forces composantes du drame, parce que ces dernières lui sont trop souvent inconnues. Le jeu des acteurs cède le pas à la conversation. La conception de ce théâtre est fautive, parce qu'il y règne un déséquilibre dangereux et même mortel à l'art dramatique. La littérature, le mot domine !

Depuis Baudelaire, on se rend compte de l'influence pernicieuse de la "littérature", du mot pris pour lui-même. Jongleurs de mots sous un art exquis : Verlaine et Mallarmé . Ils ont lancé dans l'univers des lettres le règne définitif du mot. Hugo figurerait ici, l'art exquis en moins. Combien d'auteurs dramatiques ( qui ne le sont nullement pour peu qu'on réfléchisse sur l'essence du théâtre ) se sont crus grands dramaturges, parce qu'ils composaient un texte destiné à la scène. Balzac, Zola, Dumas, Bataille, Bernstein sont les types du théâtre littéraire. Ils peuvent figurer sous une autre étiquette, mais leur théâtre se ressent de la trop grande importance accordée au texte, puisqu'ils en font l'unique tout. "Le théâtre est une expression littéraire.....Sa valeur est celle d'un texte, d'un style, d'un langage,"<sup>167</sup>soutenait Pierre Brisson. Formule équivoque : le théâtre n'est pas que littérature.

Pour peu que l'on repasse l'histoire du théâtre depuis le cinquième siècle avant Jésus-Christ jusqu'à la Renaissance, on se rend compte avec Ghéon et avec

Brochet, ainsi que nous l'avons démontré, que le texte, élément primordial au théâtre, n'est cependant que le soutien, l'ossature du drame. Les Grecs couronnaient et l'auteur et l'acteur. Ils ne comprenaient l'art dramatique que soumis à ce triumvirat : l'auteur, l'acteur et le metteur en scène. Les Espagnols et Shakespeare nous ont légué de magnifiques textes. Ces textes furent rédigés non pour les lecteurs des siècles futurs, mais pour la représentation immédiate. La parfaite beauté d'une oeuvre ne peut ressortir que sur le jeu bien ordonné et agencé des acteurs. Le mot n'y est pas tout et ne règne pas en maître à la scène. Le Moyen-Age va plus loin : sur un texte de facture généralement pauvre, on édifie un théâtre authentique dont l'exemple est à suivre même de nos jours. Entre un texte de Renan et un texte de Molière, il y a tout le théâtre ! 168

Avec Fuchs, Appia, Reinhardt, Stanislawski, Craig et Copeau, le théâtre réclame sa vraie figure : il veut se débarasser des oripeaux dont on l'a revêtu. A la suite de Reinhardt dont il fut l'élève, Gaston Baty fut l'un des premiers à liquider "Sire le Mot". Son livre Le masque et l'encensoir est un manifeste où il réintègre le théâtre dans son royaume selon l'esthétique catholique. Il fut à La Chimère le créateur de nombre de pièces dont Pellerin, Lenormand, Bernard, Sarment, Amiel<sup>169</sup> furent les auteurs.

Baty prétendit que le théâtre souffrait d'"hypertrophie de l'élément verbal."<sup>170</sup> C'est alors que la critique se mit à l'oeuvre : Baty ne savait que faire du texte; il le considérait comme secondaire; la mise en scène seule comptait. Mais, c'est ce même Baty qui dira : " Le premier commandement du metteur en scène, c'est sans doute l'obéissance au texte."<sup>171</sup> "Le domaine du mot a ses

limites....Refuser aux facteurs visuels leur place dans le drame, ce ne serait pas seulement renoncer à de la beauté, mais bannir du théâtre la vie élémentaire des bêtes et des choses."<sup>172</sup>Car, si le texte est tout, la mise en scène, le décor, la musique et le chant deviennent inutiles. Pourquoi donc aller au théâtre; mieux vaut rester chez soi et lire la pièce, on comprendra beaucoup mieux. Mais, si le texte est essentiel, il ne dit pas tout. Il faudrait dire avec Simon Gantillon: "Détruisons une légende : s'il ne s'asservit point au texte, du moins Baty s'y soumet scrupuleusement pour trouver le rythme scénique conforme à l'oeuvre écrite.....Il soutient, prolonge, développe et vivifie l'idée enclose dans le signe; il sert jusqu'à la moindre intention de l'auteur." Gantillon ajoute spirituellement :

" O Baty, toi sans qui les proses  
Ne seraient que ce qu'elles sont ! " <sup>173</sup>

Plus tard, on récriminera contre le théâtre du silence : le texte ne dit pas tout; le silence lui-même est éloquent. Admettons avec Baty : " Dans notre propre coeur, le mot non plus n'est pas le maître. Nos sentiments les plus profonds ne veulent pas être formulés. Faut-il donc condamner les personnages de théâtre à ignorer ces pudeurs, ces timidités ou ces hontes ? Le texte est impuissant à rien en dire. Mais il y a le regard, le geste et le silence. Ainsi, le drame s'amplifie. La littérature vient, première, lui donner le verbe, richesse essentielle, avec le coeur et la raison de l'homme."<sup>174</sup>

Sans doute, il y a grand danger à pousser trop loin cette doctrine : on pécherait par le contraire. Martine de Jean-Jacques Bernard laisse une trop large part au silence. Trop de laisser deviner! Mais, dire que le silence n'est pour rien, c'est méconnaître un ressort

on ne peut plus dramatique. Disons avec Maurice Bril-  
lant qu' "il aurait fallu ajouter quelques nuances,  
quelques "garde-fous" à cette "fausse ouverte" de l'inex-  
primable par le mot."<sup>175</sup> Ghéon et Brochet se joignent à  
Baty (c'est pourquoi nous avons si longuement parlé de  
ce metteur en scène ) sur la fonction du texte au théâ-  
tre. Quant à la théorie du théâtre de silence, ils ne  
la soutiendront pas. Le silence n'est qu'un des multi-  
ples ressorts dramatiques à la disposition du poète.  
Baty, dont la **thèse sur le rôle du texte, est exacte,**  
**a cependant poussé trop loin la mise en scène d'une**  
**oeuvre surtout par l'expertise des jeux de lumières.**  
Quelle serait donc la fonction du texte selon Ghéon et  
selon Brochet ?

Brochet, dès son premier numéro de Jeux, Tréteaux  
et Personnages, disait : " Nous tordrons le cou à la LIT-  
TERATURE !" <sup>176</sup> Brochet, à la suite de Ghéon, n'a cessé  
de le faire depuis cette date. De quelle littérature s'a-  
git-il ? Il faut tordre le cou au verbalisme, au verbi-  
age, au mot pour le mot, au débat "pour prouver quelque  
chose", au dialogue " psychologique" qui n'est pas le  
domaine du théâtre.<sup>177</sup> On comprend donc facilement les  
fortes positions où se retranchent Ghéon et Brochet.  
Monsieur Gabriel Boissy infirmait l'oeuvre de Ghéon et  
de Brochet, qu'il confondait de plus avec l'oeuvre de  
Léon Chancerel : " L'effort technique et artisanat sem-  
ble fortement dépasser en fait et dans l'imagination  
de ces jeunes gens ( Les Compagnons de Jeux, Les Comé-  
diens-Routiers ) l'importance des ouvrages représentés.  
Ils semblent même se préoccuper assez peu de leur va-  
leur. Tous leurs textes sont tellement sommaires et  
instinctifs qu'ils évoquent parfois le souvenir d'en-  
fantines comptines."<sup>178</sup> C'est ici qu'il faut distinguer

entre Ghéon et Brochet d'une part et Chancerel d'autre part. Chez Chancere,<sup>179</sup> le texte est sacrifié au jeu. Cet auteur, l'un des premiers collaborateurs de Jeux, Tréteaux et Personnages et l'élève de Copeau, prétend que le jeu est tout au théâtre et que le texte ne compte que comme soutien du jeu. Ghéon et Brochet ne sauraient se rallier à une telle esthétique. Monsieur Boissy a tort de servir le même plat à tous ses invités. Ils n'ont pas tous même estomac.

A l'occasion des jeux improvisés des scouts de Chancerel, Ghéon précise sa pensée : " Il (ce genre de jeu ) doit se tenir sur le plan du jeu.....Il s'arrêtera aux portes du drame là où un texte longuement médité, fortement écrit est seul capable de soutenir, de guider, d'encadrer l'émotion personnelle de l'interprète pour lui permettre de donner son maximum."<sup>180</sup> Ghéon revendiquera donc la première place pour le texte. Et tous ses textes, bien qu'ils apparaissent sommaires à la lecture, sont essentiels à la réalisation scénique et ne souffrent aucune improvisation. Il suffirait de relire ou de voir jouer Le Noël sur la place, Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin, Le Mystère du roi saint Louis ou toute autre pièce de Ghéon. Ainsi, on constaterait l'importance que Ghéon confère au texte. Mais, ce sera ce même auteur qui écrira : " Le théâtre ne sera sauvé que par lui-même, par un retour à sa nature propre où la littérature a sa part, mais rien qu'une part."<sup>181</sup> C'est donc assigner au texte sa fonction.

Brochet note que Les chiens ont des puces exige des acteurs la plus entière soumission au texte, si l'on en veut le succès à la scène.<sup>182</sup> Il en est ainsi de toutes ses oeuvres. N'avait-il pas écrit: " Je veux le texte sur le papier, bel et bien fixé une fois pour toutes

par l'auteur dramatique, mais.....Car il y a un mais d'importance,.....Mais en vue du jeu.<sup>183</sup> Ruzzante a dit: " Ce qui fait bien sur le papier fait souvent mal sur le théâtre." Et Brochet de commenter: "La formule pourrait se renverser."<sup>184</sup> Un texte ne peut être jugé à la lecture. Il faut le voir à la scène. " Qu'est-ce que le texte de M.Obey, disait un critique au sujet de Noé, admirez ce que le metteur en scène en a fait." Ghéon de répondre : " Le metteur en scène n'en a rien fait, que n'eut conçu, prévu, voulu l'auteur lui-même. Il n'y a pas d'un côté la littérature d'une pièce, de l'autre sa figure scénique; ils sont pensés en même temps."<sup>185</sup>

Résumons: pour Ghéon, le drame est un art plastique au même titre qu'un art littéraire<sup>186</sup>; pour Brochet, le théâtre est un art plastique avant d'être un genre littéraire<sup>187</sup>. Divergence de pensée qui se retrouvera dans la composition du poème.<sup>188</sup>

Que sera le texte d'une pièce de théâtre ? Rappelons que le spectateur, alors qu'il assiste au spectacle, doit comprendre dans l'instant , si nous voulons que la communion s'établisse entre l'auteur et le spectateur par l'acteur. Il faudra que " même choisi, soigné, savant, gonflé de sens et débordant d'images" le langage du poète soit commun à tous.<sup>189</sup> Il faudra que ce langage soit " une prose directe, active, scandée et stylisée, suscitant, suivant, épousant une action visible, recevant d'elle et lui rendant impulsion. Elle n'aura pas en toutes occasions, le même mordant, la même hâte, la même frénésie rythmique. Mais dans un mouvement lent, dans un dialogue coupé de silence, elle obéira aux mêmes principes et obtiendra la même variété d'effets. Je ne connais pas d'exemple (Molière) plus net, plus éloquent de ce que devrait être la pensée constructive du drama-

turge. Il sera tenu d'ordonner non seulement des sentiments et des idées, mais des mots et des gestes, le mot lié au geste, le geste au mot."<sup>190</sup>

On pourrait discuter longuement sur l'emploi de la prose ou du vers au théâtre. Avec Pierre-Aimé Touchard, on pourrait avancer que " la langue du théâtre est une langue spéciale, plus nerveuse, plus concise que la langue ordinaire. Par son nombre limité de syllabes, le vers favorise l'éclosion de la formule directe, condensée, incisive. ...Que l'on se rappelle les vers de théâtre les plus célèbres: La valeur n'attend pas le nombre des années - Je le ferais encore si j'avais à le faire - A raconter ses maux, souvent on les soulage."<sup>191</sup>

Ghéon pourrait répandre : " Dans Les Trois miracles de sainte Cécile, la poésie verbale <sup>192</sup> tenait encore. Je crus découvrir qu'elle faisait tort à cette poésie propre au théâtre où le verbe réglé n'entre que pour une part - une part maîtresse, mais une seule - et ne vaut que dans la mesure où il suscite un concours accordé de pas, de gestes, d'attitudes, de silences, de chant, tout ce que le théâtre bourgeois moderne omet par définition." <sup>193</sup>

Il faut conclure que le texte, la littérature, est l'élément de base au théâtre, qu'il n'occupe qu'une place, la première, qu'il doit être pensé et écrit en fonction de la réalisation scénique, parce que le théâtre déborde la littérature.

La poésie dramatique ne se résout pas par la seule littérature.

## Jeu, rythme et chœur

La seule manière de juger une  
pièce de théâtre, c'est de la voir  
jouer.

Voltaire.

Ghéon et Brochet subordonnent la littérature à la poésie dramatique, en ne lui accordant qu'une seule fonction - la plus importante. La littérature est le fondement même du drame, mais le texte sera établi en fonction du jeu. Le théâtre ne peut être la "comédie en fauteuil". Il exige le tréteau. Rappelons ce qu'écrivait Brochet : " Le texte doit être fixé en vue du jeu."<sup>194</sup> Ghéon, au sujet de la réussite du Noé d'André Obey, dira : " Nos espoirs confirment un champ illimité à la poésie dramatique, le jeu rendu à son véritable destin, la résurrection du chœur."<sup>195</sup>

Ce respect, cet amour du jeu, Ghéon le reçut au Vieux-Colombier. Il en rappelle le souvenir en ces termes : "Quelques rideaux gris, quelques projecteurs, des costumes soignés et faits pour s'accorder ensemble, pour donner à l'oeuvre sa vraie couleur - mais avant tout le jeu, la projection juste, libre et savante de l'action, en gestes, combinaisons de gestes, arabesques de lignes, équilibre de masses et de mouvements. Son art ne prétendait pas innover, mais renouer avec la tradition perdue. Aussi s'appuyait-il (Gopeau) sur les vrais maîtres du "théâtre de jeu" irréductible à la seule littérature, en particulier sur Shakespeare, sur Molière et sur Musset, plus abordables pour lui que les Grecs et que nos tragiques."<sup>196</sup>

Ghéon, dressant en 1935 le bilan de son théâtre sur le plan chrétien, déterminait sa redevance à Jacques Copeau: "Par lui, j'avais repris le contact avec le "théâtre de jeu" qui a pour maîtres, Shakespeare et Molière, auxquels il rendait leur bondissement et leur style, leur poésie et leur verdure....J'ai la conviction que tous mes travaux littéraires, marqués depuis mes débuts d'une recherche obsédante du rythme, tendaient au "jeu" spécifiquement théâtral. Le cauchemar de la guerre passé, c'était donc de nouveau le droit au "jeu pur" sur la scène : Shakespeare, Molière, Jacques Copeau, Le Vieux-Colombier !"197

Qu'est-ce donc que le jeu dramatique tel que Copeau, Ghéon et Brochet l'entendent ? " Un ensemble de signes visuel, sonores, rythmiques, produisant un langage qui attire le spectateur, corps et âme, dans l'action et l'y fait participer; signes conventionnels, mais pertinents et harmonieux, qui contribuent à libérer l'oeuvre d'un réalisme lourd, rampant et confus, à en exprimer la poésie, à nous faire communier dans cette poésie."198

Ce théâtre de jeu renoue la tradition. Bien que les textes grecs puissent apparaître sommaires, rappelons que, par l'emploi du chœur et de quelques acteurs, ils ont remué, serait-il vain de le rappeler, toute la Grèce depuis Athènes jusqu'aux villages les plus éloignés. Shakespeare ! Ne sent-on pas que son oeuvre ne fut conçue que pour la scène ? Songeons à Macbeth, au Roi Lear. La traduction plastique du texte par l'acteur vaut-elle la lecture de l'oeuvre ? Et Molière dont Copeau disait qu'il nous enseignerait la règle du jeu..... "Avec L'A - vare, Le Misanthrope, Les Fourberies de Scapin, Le Médecin malgré lui, nous avons retrouvé l'essence du théâtre.

Avec La Jalousie du Barbouillé, déjà s'ouvrait sous nos yeux cette "grammaire de l'invention comique" dont parle Ramon Fernandez.<sup>199</sup> Un texte de Molière se suffit-il ? Ne réclame-t-il pas d'être joué ? Le nier serait mutiler l'art de Molière ! La Commedia dell'Arte dont s'inspira Molière, ne fournit-elle pas le meilleur exemple du jeu ? Ces lazzi improvisés par les acteurs prouvent que le vrai théâtre, le théâtre, ne saurait se concevoir sans le jeu. Avec Ghéon, reconnaissons que "La Commedia dell'Arte n'a jamais produit en son plus beau temps, ni même suscité de grandes oeuvres graves. Il faut en prendre son parti et l'accepter telle qu'elle est."<sup>200</sup> Mais, "il ne faut pas laisser le verbalisme prendre le pas sur l'action corporelle, sur ce que Grimarest, le premier biographe de Molière, nommait heureusement l'éloquence du corps."<sup>201</sup>

Ne pourrait-on aller plus loin dans cette recherche du jeu ? Les marionnettes ne peuvent-elles démontrer la valeur et l'importance du jeu au théâtre ? L'expérience en a été tentée tant sur le plan chrétien que dans la sphère du théâtre profane. " Jeux, Tréteaux et Personnages a déjà montré à propos de Noël et de la Passion combien le jeu de ces acteurs articulés était susceptible de pure et belle expression dramatique. Mais il n'est pas que pour les scènes chrétiennes que les marionnettes s'animent. Georges Deininger à Stuttgart a mis en scène La Damnation de Faust et conféré aux démons de son drame une hallucinante expression qu'il n'eût certes pas obtenue avec des personnages de chair et d'os. A Paris la compagnie L'Arc-en-ciel allant plus loin dans la recherche de l'irréel a stylisé tous ses personnages en modernisant leur conception et en géométrisant leurs lignes."<sup>202</sup> Les pupazzi continuent la tradition du thé-

être de jeu. Auteur et acteur peuvent ici s'instruire !

Le théâtre ne résout pas son problème par le poète seulement; l'oeuvre est commise au texte pour la réalisation scénique. L'acteur doit s'incarner dans le rôle de son personnage. Débitera-t-il des vers ou de la prose en se contentant de ne rien faire ? Ce serait puéril d'en affirmer la possibilité ! Il essaie de rendre son personnage vivant par tout ce que la nature lui offre ; la parole ne peut à elle seule manifester l'état d'âme dans lequel il se trouve. La déclamation n'est pas de mise. Il faut jouer le rôle, comme l'enfant joue au soldat. Tout le langage expressif de son corps, de ses gestes, de sa mimique apportera son apport. Le jeu acquiert donc une importance toute primordiale. Ghéon et Brochet, répétons-le, ne peuvent oublier le jeu dans l'élaboration du poème dramatique. Copeau avait prévu cette intime association de l'auteur et de l'acteur au théâtre : " Formation du comédien au métier de la scène, consentement de l'oeuvre au style d'architecture théâtrale, unité foncière de la représentation : c'est de là que devait partir, selon moi, l'appel à un renouvellement essentiel, à une épuration de la forme dramatique. "203

Brochet, comme auteur et directeur des Compagnons de Jeux, - et Ghéon avec ses Compagnons de Notre-Dame - a bien compris cette leçon de Jacques Copeau. Ses Compagnons "partent du texte, ni plus ni moins que Corneille ou Molière, ou que Shakespeare, ou que Calderon, Lope de Vega, Gréban, Sophocle, Eschyle, les auteurs de notre Moyen-Age ou ceux d'Orient et d'Extrême-Orient (dont non seulement le texte, mais encore le jeu est réglé avec tant de précision). Mais ils savent que le théâtre est un art plastique avant d'être un genre littéraire."204

Le théâtre est donc un art plastique. Le texte doit être traduit plastiquement par le jeu. Le métier d'acteur a donc ses exigences : le texte et le jeu.

A Antoine revient l'honneur d'avoir débarassé l'acteur de la vaine déclamation telle qu'elle se pratiquait au temps d'Augier et de Scribe. A Antoine revient la gloire d'avoir restauré "la vérité du geste, de l'intonation - ce qui est capital." "S'il ne donne pas à la scène l'esthétique nouvelle, vivante et pourtant concertée, qu'elle attendait, il sauva un bien précieux : le respect de l'homme dans le personnage et par suite l'être même de celui-ci, sans quoi il n'y a pas de drame."<sup>205</sup> Mais on retomba d'un excès à l'autre : l'acteur réaliste ne joue plus que pour lui tout seul.

Nourris d'une saine expérience de l'art dramatique, Ghéon et Brochet remettent le jeu en honneur au théâtre chrétien et le raccordent à son vrai rôle.

Qu'est-ce donc qu'un texte écrit en vue du jeu ? Le monologue de Norbert, debout près du cadavre de Félix, monologue tiré du Mort à cheval, en donne une vue précise :

NORBERT

Dors, mon enfant. (Long silence) Oh! oh!...sa main est froide....Je n'entends plus son souffle... (Se penchant) Félix ?.. Félix ?... Il s'est éteint ! (Il s'agenouille, prie, puis dispose le corps de Félix comme celui-ci l'a demandé) Surpris dans son sommeil.. je n'ai pas même à lui fermer les yeux.... - Au revoir donc. (S'agenouillant de nouveau) Recevez-le, mon Dieu, des mains de notre grand saint Jacques qu'il se réjouissait tant de visiter et qui ne l'abandonne point ! Priez aussi pour moi, saint Jacques ! car j'ai perdu mon compagnon..... et je suis seul !

(Long silence. Norbert se relève, va et vient,

à un pas lent et un peu inquiet; la nuit est tombée. Une discrète symphonie pourrait servir ici à évoquer le bruissement de la forêt.) Hem ! Tu as peur, Norbert. - Non pas. Plus exactement, j'ai peur d'avoir peur. Mais je n'ai pas peur, non ! Hem ! hem ! (Un temps) De quoi aurais-tu peur, Norbert ? De ce corps vide ? vide de malice, s'il en eut aucune, comme de bonté..? C'est justement ce vide qui m'effraie.. Et s'il se mettait à bouger, ce serait bien pire ! (Sautant.) Holà ! - Non... c'est le vent... la dormante forêt avec ses bêtes innocentes, ses faisans, ses biches, ses écureuils... ses sangliers.. ses loups... (Se jetant à genoux.) Monsieur le loup, je ne suis pas chasseur... Je n'ai jamais fait de mal à une bête... Je suis Norbert, jardinier de son métier.. Et que craindrais-je donc ? (Il se relève.) Hem ! hem ! Je crains plutôt ce que je ne puis voir, l'armée innombrable des âmes, des Anges, des démons, tout ce qui monte et descend à la nuit et circule entre ciel et terre... Et mes péchés qui me reviennent... N'ai-je point péché aujourd'hui ?.. Je n'en suis pas sûr... - Mais j'ai bien fait de demeurer ici... J'ai peur... mais j'ai bien fait... et ne voudrais pas être ailleurs... (Il s'assied et se tait.) Mais l'homme solitaire est triste. Que ne puis-je aussi, bon Seigneur, partir pour une grande traversée...? (A ce moment un bruit inexplicable se produit qui enveloppe la cabane, une rumeur croissante et merveilleuse, comme un grand vent soudain qui ferait chanter tous les arbres et aussi les oiseaux. Norbert se dresse.) Holà ! holà ! qu'arrive-t-il ? On dirait le souffle de Dieu... La forêt se courbe... elle chante... J'entends un galop à sa cime... et l'immense gémissement des feuillages courbés qui se redressent derrière le cheval de feu. Holà ! (Silence. Puis on frappe à la porte.) Quelqu'un

a frappé à la porte. (Un temps.) Qui que vous soyez, entrez donc. Mais il est trop tard pour guérir Félix. (Alors la porte s'ouvre et dans la clairière illuminée, un chevalier armé d'or et rayonnant d'une lumière intérieure, la lance au poing, paraît.) Par saint Jacques ! (Norbert se prosterne, ébloui.)"206

Cette scène de la tempête, tirée des Aventures de Gilles ou Le Saint malgré lui en est un autre exemple :  
"LE CAPITAINE avec les autres : Seigneur, accourez à notre aide ! hâtez-vous de nous secourir....

LA TEMPETE  
Hui.... ui ui ui ui ui ui.... - Hui....ui ui ui ui ui ui ui ui.... - Ptchou ! - Badamd... Poum ! - Takata... - Ptchou ! - Badamd... Poum... Takata... - Ploc... ploc !

LE CAPITAINE  
Eh bien ! es-tu muet ? répète !

GILLES  
Mais capitaine....

LE CAPITAINE  
Répète !

LES AUTRES  
Qu'est-ce qu'il a ?

GASPARD  
Jérôme... Jérôme...

LE CAPITAINE  
Il refuse.

LES AUTRES  
Il refuse !

LA DAME  
Je vous dis qu'il veut notre mort.....

LES AUTRES  
Notre mort... notre mort...

LA DAME  
C'est indigne !

LES AUTRES  
C'est indigne !

LA DAME  
Ah ! si le jeune saint d'Athènes était là, il ne se ferait pas prier bien sûr.

## LES AUTRES

Ah ! bien sûr ! " 207

Il n'en faut pas davantage! Ces deux textes, bien maigres en apparence, nous font comprendre ce qu'est un texte de théâtre selon Ghéon et selon Brochet.

Le Chemin de Croix, La Mort de Lazare, Le Noël sur la place de Henri Ghéon, Saint Félix et les pommes de terre, Un Miracle de Bernadette de Henri Brochet en sont d'autres exemples. La lecture ne suffit pas. Le drame n'existe vraiment, intégral dans son être, que sur la scène par le jeu de l'acteur.

Le théâtre de Ghéon et de Brochet sera poétique en réaction au réalisme courant; la littérature y tiendra une fonction importante, fondamentale; mais le texte sera établi en vue du jeu, à l'inverse du théâtre littéraire où le texte seul semble compter. Cependant, si nous poursuivons la pensée de Ghéon et de Brochet, il y a un autre élément du drame, le plus important, selon Ghéon, "le don premier, essentiel du dramaturge."<sup>208</sup> C'est le rythme.

Ce rythme essentiel au théâtre peut se définir comme le mouvement du poème dramatique. L'action de la pièce se développe comme une mélodie ou comme une figure de danse. Ce rythme se manifeste chez Ghéon dès ses premières oeuvres et résulte d'une recherche obsédante de l'élément musical dès ses débuts dans l'art littéraire. Ce souci constant du rythme serait-il dû à l'admiration qui le lie à Mozart ? Ou serait-ce le résultat de travaux incessants sur le vers libre ? L'étude du théâtre grec et moliéresque aurait pu révéler à Ghéon - et à Brochet - la puissance de cet élément essentiel au théâtre. Il faudrait en définitive attribuer cette recherche du rythme à toutes ces influences. D'ail-

leurs, la nature même du poème dramatique nécessite l'intégration d'un mouvement rythmique dans sa composition.

On ne peut concevoir une action qui se déroule de façon rectiligne, d'un mouvement uniforme, sans ralentissement ou accélération. L'uniformité, triste d'elle-même, ne semble convenir au poème dramatique pas plus qu'à tous les autres beaux-arts. Ceci peut sembler d'une évidence telle qu'on puisse ne pas voir l'utilité de la preuve. Mais le théâtre bourgeois se soucie peu du rythme au sens où l'entendent Ghéon et Brochet. C'est pourquoi il convient de pousser plus loin cette analyse.

Si l'on accepte que le texte ne soit pas le seul élément de l'oeuvre et que le jeu, traduction plastique du texte, soit primordial au théâtre, il faudra concevoir un jeu évoluant selon un certain rythme. Les personnages de caractères différents vivent au théâtre tout autant par des actes que par des paroles. Les uns et les autres agissent et parlent donc dans un mouvement propre à leur personnalité et selon un rythme individuel. C'est là la première raison d'un rythme essentiel. L'artiste qui compose et dispose ses personnages doit les établir selon certains rapports vis-à-vis les uns des autres. Il ne peut les abandonner à l'à-peu-près. La poésie dramatique exige une coordination serrée de la matière. Le poète crée un monde plus beau que le monde réel. Voilà une seconde raison. Enfin, en troisième lieu, tous les arts qui peuvent se rencontrer au théâtre apporteront le rythme qui leur est particulier. Le verbe, pas plus que la musique ou la danse, ne saurait se passer de rythme. Tous ces rythmes s'uniront dans un rythme proprement dramatique.

Le rythme s'applique non seulement au texte, à la phrase, ou au jeu, mais aux actes et aux scènes.

Tout dans le poème est ordonné selon un rythme précis et propre à l'action. Ainsi, on ne saurait déterminer de rythme commun à toutes les oeuvres dramatiques. Le rythme se développe selon l'architecture de l'oeuvre même. Tel acte sera andante, tandis que le deuxième sera allegro et le troisième, moderato. De même pour les scènes de chaque acte.

Tout ceci, le théâtre bourgeois, qu'il soit littéraire, à thèse de sensibilité ou réaliste, l'omet par définition. Qu'il y ait un certain mouvement, nous ne saurions le nier. Mais l'action semble se développer au bonheur ou plutôt au gré de la preuve à donner ou du débat psychologique qu'il faut mener à terme. Cette absence de l'élément essentiel de toute oeuvre d'art se fonde sur une carence de la vertu d'art chez le dramaturge. L'auteur a rétréci les limites du théâtre.

Ce rythme inhérent aux oeuvres des classiques, surtout de Molière, de Shakespeare, des Grecs, de Ghéon, de Brochet, à tout véritable poème dramatique, lorsqu'il est négligé ou non compris par le metteur en scène, rompt l'équilibre de l'oeuvre. A cet effet, le Père Gustave Lamarche témoigne de l'importance du rythme dramatique : " J'ai monté du Ghéon, du Claudel, du Molière, du Racine, quelques-uns de mes propres drames. Et j'ai toujours compris, par l'évidence de l'expérience, que le mouvement y comptait presque plus encore que la pensée. Il m'est arrivé de laisser préparer par d'autres, à la scène, un jeu ou une pièce de mon cru. J'arrivais sur les lieux pour la "dernière main". Je constatais que rien n'avait été oublié... sauf le rythme général de l'oeuvre. Ici on faisait andante quand j'avais voulu quasi allegro. Ailleurs c'était l'inverse. Alors il fallait rajuster le métronome ou faire rouler la baguette suivant une

autre cadence. Oui, il y a un tempo très exact pour chaque "mouvement" ou acte du drame comme pour chaque section de la sonate ou de la symphonie."<sup>209</sup>

Brochet s'est exprimé de la même façon : "C'est le rythme qui donne à une oeuvre sa forme et sa figure."<sup>210</sup> Voilà ce qui manquait, selon Brochet, à La Belle au bois dormant représentée par les scouts de Saint-Honoré d'Eylau, le 9 février, 1936 : " Nous n'avons pas senti passer sur nous le souffle des fées : jeu hésitant... ou confiant à l'excès, doublé de laisser-aller. Il avait manqué la tyrannie d'une direction impitoyable : un bon horloger soumettant chaque image et chaque ressort à sa fonction, faute de quoi la mécanique tourne à contre-temps."<sup>211</sup>

L'importance que Ghéon accorde au rythme se révèle dans cette anecdote rapportée par Roger Varin : " On comprend ce (le rythme) dont il s'agit lorsqu'on l'a vu vider une colère sur l'interprète de Valérien ( Jeu de saint Laurent du Fleuve ) parce que ce dernier mâchonne quelques mots d'une phrase ou se permet quelques oublis : " Toutes mes pièces sont rythmées à u-ne syl-la-be près"ponctue le patron."<sup>212</sup> Ghéon et Brochet n'en sont pas à leur première expérience de la difficulté du rythme dramatique. Dès 1922, lors de leur première tentative sur le plan chrétien ( Le Mort à cheval ), ils s'en rendent compte. Ghéon le rappelait à Brochet : "Nous avions tout prévu sur le papier, tout indiqué aux interprètes : la traduction plastique et rythmique du drame n'existait cependant que dans notre imagination. Elle allait se réaliser et prendre une forme concrète devant le spectateur ; et impossible d'affirmer qu'elle répondrait en fait à ce dessein imaginaire ; impossible d'y rien changer si elle n'y répondait pas. De sorte que,

à l'ordinaire, notre spectacle ne se trouvait à peu près au point qu'à la troisième représentation, lorsque la cause était jugée."213

Cet amour, cette passion du rythme chez Ghéon et chez Brochet s'appuie sur Molière, dont le don premier, essentiel, est le rythme. Il faut laisser à Ghéon, malgré la longue citation, la démonstration de l'énoncé : " Prenons une scène au hasard, par exemple la première du Médecin malgré lui.

SGANARELLE

Non, je te dis que je n'en veux rien faire et que c'est à moi de parler et d'être le maître.

MARTINE

Et je te dis, moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie et que je ne me suis point mariée avec toi pour souffrir tes fredaines etc....

On a remarqué le départ. L'accent y est, déjà le rythme. Deux phrases denses, carrées, symétriques, chacune commandant un geste, chacune campant un personnage, et en pleine action. Le mouvement est amorcé. Il se continuera dans ce "tempo", avec accélérations, ralentissements et reprises. Aux phrases de volume égal qui se répondent comme des vers, une longue à une longue, une brève à une brève, succéderont des espèces de stances où longue et brève alterneront :

MARTINE

J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras.

SGANARELLE

Mets-les à terre.

MARTINE

Qui me demandent à toute heure du pain

SGANARELLE

Donne leur le fouet....

Et on remarquera le "presto" final, le plus brillant du théâtre comique, qui, une fois les coups de

bâton appliqués, après une cascade d'adjectifs, conclut sur une phrase bien assise et d'un effet irrésistible, la certitude de l'accord parfait.

MARTINE

Ivrogne que tu es !

SGANARELLE

Je vous battraï.

MARTINE

Sac à vin !

SGANARELLE

Je vous rosserai

MARTINE

Infâme !

SGANARELLE

Je vous étrillerai.

MARTINE

Traître ! insolent ! trompeur ! lâche ! coquin ! pendard ! gueux ! bélître ! fripon ! maraud ! voleur !

SGANARELLE levant le bâton

Ah ! vous en voulez donc ! (Le bâton frappe)

MARTINE

Ah ! ah ! ah ! ah !

SGANARELLE

Voici le vrai moyen de vous apaiser.

Est-ce là de la prose ? Appelez cela comme vous voudrez. Cela est du théâtre; cela ne peut être que du théâtre. C'est en tout cas la prose que doit employer le théâtre, s'il veut être autre chose qu'une suite de conversations invertébrées comme il s'y résigne aujourd'hui....". (Nous savons de quelle prose il s'agit.)

Ainsi, par l'emploi de cette prose, le dramaturge assurera, ainsi que Molière assurait, " ce contact étroit, continu, vivant organique avec une foule. Par un enchaînement et une progression de mots précis qui forcent

l'audition et s'impriment dans notre oreille avec aut-  
 trement de force que le mou langage courant. Par un en-  
 chaînement et une progression de gestes qui forcent no-  
 tre vue et qui s'impriment dans nos yeux. Enfin par un  
 mouvement général aussi tonique qu'une danse, qui por-  
 te tout notre être vers le dénouement..... Presque toutes  
 les comédies en prose de Molière, même celles qui ne com-  
 portent pas de divertissement proprement dit, sont con-  
 çues comme des ballets, dans un sens à la fois plastique  
 et dynamique. Elles semblent faites pour être dansées  
 sur la musique du texte, une sorte d'improvisation li-  
 bre et réglée où le mot et le bond naîtraient ensemble  
 de concert. Devant ce concours de signes sensibles qui  
 expriment en l'épousant la pensée secrète du dramatur-  
 ge avec une clarté et une vigueur sans pareilles, pour  
 refuser sa porte il faudrait être aveugle et sourd."<sup>214</sup>  
 Il n'en faut pas davantage pour expliquer le dynamisme  
 du rythme au théâtre.

Cette analyse détaillée peut s'appliquer à toute  
 oeuvre de Ghéon ou de Brochet. Prenons par exemple La  
<sup>215</sup>  
Parade du pont-au-diable de Ghéon et recherchons le ryth-  
 me particulier à chaque scène. Sept scènes se succèdent  
 dans un rythme allègre et gai, puisqu'il s'agit d'une  
parade où l'action ne souffre aucun délai.

Le drame commence à la deuxième scène, car la pre-  
 mière est entière à l'accessoiriste, qui de façon enjouée  
 explique la nature du théâtre (Ghéon tenait ce rôle à  
 la première). De brèves répliques succèdent à quelques  
 longues. L'action est amorcée. Il s'agit d'un pont que  
 le diable détruit le jour et que le Père Kado, saint  
 ermite, reconstruit la nuit. Ce jeu dure depuis six mois.  
 Cette deuxième scène est d'un mouvement rapide et so-  
 lennel à la fois. La troisième scène est celle du pari.

Un vif dialogue se poursuit entre le Père Kado et le diable. La paix sera rétablie si l'ermite abandonne au diable celui qui le premier passera le pont le lendemain. La quatrième scène est d'un mouvement plus grave dans sa première partie: le Père Kado a vendu une âme. Elle est d'un mouvement plus léger dans sa seconde partie : l'ermite est averti par son chat (qui parle) de ne rien craindre. Suivent les scènes cinquième et sixième qui transportent l'action au lendemain. La sixième scène est d'un mouvement ultra-rapide: quelques répliques entre le diable, déguisé en colporteur, et Mathurin, pêcheur breton, dont la fille s'apprête à franchir le pont, situent le spectateur. La dernière scène est scherzo : le chat s'élance en gambadant sur le pont. La fille de Mathurin est sauvée. Satan a donné dans le panneau : celui qui le premier passera..... Le jeu ne languit jamais. Aucun verbiage, aucune parole superflue. Un rythme plutôt rapide parsemé de moments graves parcourt la pièce entière.

Brochet ne le cède en rien à Ghéon. L'avertissement de Mollesse, raisin, et sacrifice contient de tels renseignements précis sur le jeu et le rythme de cet acte qu'il faudrait le citer en entier. A la rigueur, la dernière remarque peut suffire : " Mollesse, raisin, et sacrifice est un acte un peu délicat à jouer si l'on n'y prend pas garde. Il sera d'autant mieux accueilli qu'il sera plus fidèlement joué dans le rythme où l'auteur l'a écrit. C'est pourquoi auteur et acteurs, s'ils attendent quelque succès, auront bien fait, l'un d'écrire ces lignes (Avertissement), les autres de les lire et d'en profiter." 216

Au sujet de la représentation de Mieux-que-Devant, bergerie joyeuse et morale du quinzième siècle, jouée

par Les Compagnons de Jeux, Brochet écrira : " Le rythme général (qu'indique d'ailleurs nettement le poème, et c'est ce qui fait sa grandeur et sa plénitude) part du chant le plus lent et le plus sourd pour monter par les vagues successives des répliques heurtées (qui s'étaient chaque fois sur deux vers, puis deux tercets) jusqu'aux cris qui précèdent leur retombée finale.

"Plus un mot. Gardons de reprise." Un rythme de tempête, avec des coups de vent, de grandes pauses après de grandes colères et une pacification presque subite, sous un ciel de lumière et de joie. C'est l'impression que notre jeu, à l'image du texte qu'il servait, a tenté de marquer. Il l'a fait sans doute imparfaitement. Point trop, cependant, au dire de bons juges."<sup>217</sup>

Chez Ghéon et chez Brochet, le respect de l'art dramatique entretient donc une union intime entre jeu et rythme sur un texte, base du poème dramatique. Ainsi, pas un iota n'est abandonné à son sort. Rien, dans l'oeuvre, d'amorphe et de monotone ! Tout est concentré ; tout a sa raison d'être. A la suite de Copeau, leur théâtre est franc de tige et rejoint la pensée et l'oeuvre des maîtres. Ghéon avait raison d'écrire : " 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. À 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."<sup>218</sup>

Poésie, littérature, jeu et rythme, les quatre éléments inséparables du drame, réclament chez Ghéon - chez Brochet, moins souvent - un dernier élément dramatique : le choeur.

En 1935, Henri Ghéon écrivait au sujet de la revue de Brochet : " Ils (les groupements d'amateurs bénévoles) y trouveront clairement exposée , une technique qui tend à mettre au premier plan, avant le décor, avant l'éclairage, avant les sortilèges coûteux et captieux du "théâtre clos" d'aujourd'hui, les éléments fondamentaux d'un art de plein air et de foule, de simplicité et de style : c'est-à-dire le jeu et le choeur. Cet art dépouillé, à notre humble avis, convient mieux qu'aucun au "peuple fidèle" et aux motifs d'exaltation qu'on est en droit de réclamer de nous."<sup>219</sup> C'est donc dire qu'en plus des éléments que nous avons essayé d'expliquer, le choeur assume au théâtre chrétien une fonction fondamentale.

Ghéon n'a pas toujours utilisé le choeur dans ses pièces. Car, comme il l'écrivait, "...la vogue du choeur parlé, que nous ne pouvions prévoir, à nos débuts, avait peu à peu obligé notre art à demander au public beaucoup plus encore que nous n'imaginions possible et même souhaitable."<sup>220</sup>

Mais nous savons l'insistance que Ghéon - et Brochet à sa suite - accorde à la communion au théâtre, sans laquelle il n'y aurait pas de théâtre. Comment mieux réaliser cette communion que par l'emploi du choeur ? Ce ne sont plus seulement des acteurs qui expriment la pensée de l'auteur et qui éveillent un écho dans l'âme des spectateurs, c'est le choeur, qui, au nom de cet auditoire, chante les paroles que ce même peuple voudrait proférer à son tour.

Ce précédent n'est pas récent. Nous connaissons le choeur grec, un élément non superflu, au contraire, l'acteur principal du drame. Quelques acteurs <sup>221</sup> et le choeur qui "prête au spectateurs sa voix"<sup>222</sup> se donnent

la réplique. Que l'on songe à Antigone : Le chœur prend une part essentielle à l'action. C'est cette forme de chœur dramatique que Ghéon tente de relever. Le chœur, dit-il, " c'est le public sur le théâtre, qui s'émeut ou discute, participe ou s'oppose. Le théâtre est un genre qui implique une société ; le chœur, de tous les moyens de théâtre, est celui qui l'implique, qui l'exige le plus fortement. J'ai dit cent fois que, la société d'aujourd'hui étant divisée, l'art dramatique était forcé de se rabattre sur les milieux où elle garde encore un semblant d'unité, où une sorte de terrain de communion peut réunir l'auteur, l'acteur et le public ; de l'un comme de l'autre, l'homme sera absent, le grand échange entre les hommes, fondé sur une forte et généreuse conviction. Reste le parti communiste, seul parti qui ait une foi, une constance, une cohésion. Reste le milieu catholique. Là, le chœur peut s'épanouir."<sup>223</sup>

Et faisant allusion aux Comédiens-Routiers jouant la Compassion de Notre-Dame, de Léon Chancerel et aux Compagnons de Jeux de Henri Brochet dans son Chemin de Croix, Ghéon continue : " Je ne crois pas m'illusionner en concluant à la résurrection de l'art choral, prémisses de la tragédie."<sup>224</sup>

L'emploi du chœur n'est pas facile et une forte préparation de la part des acteurs qui forment le chœur est requise. Le rythme qu'exige le texte du chœur doit varié. Il ne saurait être simplement et toujours allegro ou allegretto, comme Brochet le reprochait à quelques amis scouts.<sup>225</sup> Il doit être scherzo marié à l'andante ou à l'adagio.<sup>226</sup> Il dépend du rythme voulu et précisé par le poète dramatique.

De plus, le chœur doit jouer plastiquement. Il -

prend part à l'action et doit par ses gestes, par sa mimique, sa voix, par son chant, contribuer à l'oeuvre. Il aide donc puissamment la poésie propre au théâtre. Mais, répétons-le, il exige une équipe bien dressée à l'art du jeu dramatique. N'est-ce pas là le rêve de Jacques Copeau, alors qu'il fondait son Ecole : " Je dirais en meilleurs termes, en termes dramatiques, qu'il s'agissait de former un chœur, au sens antique. Une préoccupation technique d'ordre fondamental nous ramenait d'emblé à la source de l'inspiration : le chœur est la cellule-mère de toute poésie dramatique. C'est bien de poésie que nous étions altérés.<sup>227</sup> Le chœur apparaît donc un élément essentiel si l'on veut la communion au théâtre. C'est aussi par le chœur que le théâtre s'affranchira des chaînes qui le lient à une terre étrangère à sa nature, car le chœur réclame à sa suite la poésie, la littérature, le jeu et le rythme. Le chœur s'impose donc comme partie intégrante et essentielle d'un théâtre populaire.

Ghéon a utilisé le chœur dans son Mystère de la Messe, tiré de Calderon. En 1936, au Congrès de l'A.C.J.F., au Parc des Princes, ce n'est plus seulement le chœur qui fait écho aux acteurs, mais, la pièce remaniée, " ce furent quarante mille jeunes gens qui firent écho, d'une seule voix, au Christ et aux Apôtres officiant symboliquement sur l'autel."<sup>228</sup> Et l'on ne peut oublier le grand spectacle, aux arènes de Lutèce, du Mystère du Feu vivant sur les apôtres, auquel participaient des milliers d'enfants.<sup>229</sup> Chez Brochet une tentative de l'emploi du chœur se révèle dans Mollesse, raisin, et sacrifice, où cinq acteurs se répartissent les différentes voix d'un chœur.

Ghéon pourra conclure : " La belle formule de Copeau, éternellement vraie, est insuffisante aujourd' hui. " Il n'y aura de théâtre nouveau que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène, en même temps que lui et du même coeur que lui. "

L'homme de la salle (le public) ne les murmure plus seulement, il les crie. N'abusons pas de cris ; c'est entendu; un tel procédé à aussi ses risques. Mais il marque le point suprême du rêve de communion dramatique que nous avons imprudemment peut-être, nous semblait-il alors, formé... et même formulé."<sup>230</sup> Cette parole suffit pour marquer la fonction du choeur au sein du théâtre chrétien . Le choeur dramatique est retrouvé et s'associe aux autres éléments du drame qui retrouve ainsi ses origines premières.

## Règles et création de la pièce

Que celui qui aura acquis la connaissance de l'art ne s'en glorifie pas lui-même, puisque ce n'est pas une conquête, mais un don.

Le moine Théophile.

Après avoir tenté une analyse complète de la conception du théâtre de Ghéon et de Brochet, il conviendrait d'étudier l'acte créateur chez ces deux artistes et partant l'application de leurs principes dramatiques au poème. Toutefois, qui dit pièce de théâtre, dit règles. Aussitôt surgit le souvenir des trois règles d'unité chères au dix-septième siècle français. Il apparaît donc nécessaire de déterminer la pensée de ces auteurs sur ce point contentieux avant de décrire leur expérience créatrice.

Scaliger et Boileau prônèrent l'absolue nécessité de l'obéissance aux règles que l'on attribue à Aristote, bien que ce philosophe ne les ait suggérés que pour donner une ossature plus ferme au poème dramatique. Le romantisme, Hugo particulièrement, n'adhéra plus à leur stricte observance. Aujourd'hui, en certains milieux, on n'hésite pas à croire qu'une pièce perd de sa valeur si l'auteur n'a pas su se soumettre à ces règles. Il semble bien cependant que les trois règles d'unité soient tombées en disgrâce chez les auteurs français contemporains, qui exigent chez les artistes dignes de ce nom l'observance aux seules règles de l'art.

Tout art a ses règles propres, mais "l'art est saisonnier comme la nature."<sup>231</sup> Les règles peuvent donc changer. Le théâtre ne saurait échapper à cette évolution. A l'encontre de l'acceptation bienveillante des trois règles d'unité, le poète dramatique doit formuler ses propres règles qui "ne sont pas des impératifs de convention composés du dehors à l'art."<sup>232</sup> Il ne saurait de plus, à mesure qu'il approfondit son art parce qu'il en découvre les intimes secrets, s'astreindre aux premières règles.

Outre les lois essentielles (transformation ou plutôt transposition du réel par des signes conventionnels et intelligibles; texte serré et passible de traduction plastique et rythmique par l'acteur et par le chœur dans un décor spatial) auxquelles Ghéon et Brochet obéiront, la réflexion sur la nature du poème dramatique les a contraint à formuler des règles qui diffèrent partiellement des règles classiques.<sup>233</sup> "Je ne puis croire quant à moi que le dernier mot de l'art dramatique, j'entends le mot de sa vivante perfection, se trouve dans les lois de la pièce bien faite, bien nouée et bien dénouée, dont le dix-septième siècle nous a légué des exemplaires accomplis. N'y eût-il ni le Moyen-Âge, ni l'Angleterre, ni l'Espagne, la Grèce suffirait à m'en faire douter", disait Ghéon.<sup>234</sup>

L'artiste doit s'effacer devant l'art et ne doit pas se soumettre simplement et systématiquement à des conventions qu'on appelle règles.<sup>235</sup> Ghéon et Brochet, pas plus que Jean Giraudoux, n'ont tenu à suivre les classiques dans ce domaine. Revenant sur la question des règles classiques, Ghéon définit les règles de la pièce : "Je ne crois pas à la supériorité absolue de la technique dramatique du dix-septième

siècle français. Elle a ses vertus et elle a ses vices. Il en est d'autres qui la valent. Loin donc de souhaiter que l'on impose à la tragédie le mécanisme de Racine, je réclame pour elle le droit d'user d'une autre sorte d'agencement. Notons le bien, les Grecs ( comme Shakespeare ) ont employé une technique sans intrigue, celle du pur déroulement. Il n'existe, à mon sens, que trois principes de construction dramatique assez essentiels pour qu'on les dise universels : unité, continuité, progression. Indépendants des questions de temps et de lieu, des modes d'exposition et de coupe, ils admettent tous les moyens, toutes les conventions imaginables, toutes les formes possibles d'un ordre qui est leur commune fin."<sup>236</sup>

Ainsi, Ghéon et Brochet ne retiennent que l'unité d'action qui doit être une, continue et progressive. Mais, Ghéon lui-même a observé les règles classiques dans Les trois miracles de sainte Cécile. Ceci peut indiquer qu'il ne méconnaît pas la valeur de ces règles telles qu'elles furent employées par Corneille et Racine. N'a-t-il pas écrit : "On sait ce que ces règles étroites et solides, tout en prêtant une ossature au drame, risquaient d'engendrer d'artificiel, de conventionnel et de mécanique chez les successeurs immédiats et lointains des maîtres français. Grâce à elles pourtant, ceux-ci auront porté l'art dramatique à un point de rigueur, d'intensité et de perfection inconnu avant eux et qu'on peut dire insurpassable : Corneille dans Polyeucte, Racine dans Britannicus".<sup>237</sup>

La position de Ghéon - adoptée en fait par Brochet - ne saurait être plus précise. Leurs oeuvres n'obéiront qu'à ces trois principes : unité, continuité et progression. Recherchons maintenant le procédé de

création chez Ghéon et chez Brochet. Ne devient pas dramaturge qui se propose d'écrire une pièce et exécute son projet. Ghéon et Brochet l'ont démontré. Il faut une longue préparation : l'apprentissage s'impose. Ces deux poètes ont mûri la connaissance du théâtre à un point tel que toutes leurs énergies y sont dirigées. Ainsi, comme tout véritable dramaturge, ils sont soumis à l'acheminement de la pensée que tout oeuvre d'art impose à son auteur ou créateur.

Il faut d'abord trouver un sujet. La conception de l'oeuvre s'élaborera et se poursuivra ensuite dans l'intelligence et le coeur du maître. L'inspiration, qui ne saurait être toute naturelle, mais tout autant spirituelle, peut et doit ici jouer son rôle. L'oeuvre se concrétisera enfin dans l'écriture. Elle ne sera qu'en puissance (pour parler en langage thomiste), puisque toute oeuvre dramatique n'est que par la réalisation scénique afin que s'établisse la communion entre le spectateur et l'auteur par l'acteur. Les considérations les plus sérieuses s'imposent donc, car c'est ici que la vertu d'art dramatique opère.

" La conception de l'oeuvre est tout autre chose que le simple choix du sujet ( le sujet n'est que la matière de cette conception et il y a même pour l'artiste ou le poète certains avantages - Goethe l'explique fort bien - à recevoir d'autrui cette matière)."<sup>238</sup> Ghéon et Brochet n'ont pas échappé à la commande. Souvent le choix du sujet leur fut imposé de l'extérieur. Ainsi, Le Mystère du roi saint Louis fut conçu pour une célébration spéciale organisée par la presse judiciaire de Paris, en 1931. Les Petits clercs de Santarem répondit au voeu des Pères Dominicains du Blanc-Savoir à Santarem. Le Jeu de saint Laurent du Fleuve fut destiné au

Canada français. Qu'il obéisse à la commande ou non, Ghéon tire tous ses sujets chrétiens de la légende, de la vie des saints ou de la Bible. Même son théâtre féerique emprunte ses sujets à des contes enfantins ( Le Chat Botté, Le Petit Poucet ) ou à Shakespeare ( Le Songe d'une nuit d'été en Vivarais ). Son théâtre profane - Le Pain et L'Eau-de-vie - se développe sur des thèmes de l'invention de l'auteur.

Brochet aussi obéit à la commande. Le Mystère de sainte Alpais fut joué dans la ville de la sainte. La J.O.C. commande Le Monde nous regarde vivre. Saint Georges ne marchande pas fut rédigé pour les scouts de France. Toutes ses pièces chrétiennes sont tirées de la vie des saints, de l'Évangile ou des livres saints. Ses sujets profanes sont empruntés au Moyen-Âge ou à la légende.

Ici Ghéon et Brochet ne diffèrent aucunement de Corneille ou de Racine dont les canevas relevaient de l'histoire grecque, de l'histoire romaine ou de l'histoire religieuse. L'originalité des classiques ne fut jamais mise en doute. Il en est ainsi de Ghéon et de Brochet. La base du drame est tirée de l'extérieur, mais la conception de l'œuvre démontre la profonde originalité de l'un et de l'autre. C'est donc sans s'amoindrir qu'ils empruntent la plupart de leurs thèmes à la manifestation chrétienne à travers les âges.

Le sujet choisi, l'âme de l'artiste concentre ses forces sur la création de l'œuvre. L'œuvre est déjà conçue. Cette première conception a lieu lorsque par exemple Ghéon contemple Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin à Santa Maria Novella de Florence au mur de la chapelle des Espagnols ou la Suzanne au Bain de Tintoret à Paris ou à Vienne. " Là, écrit Ghéon, j'ai reçu un choc si

puissant qu'il m'a déterminé à composer plus tard la pièce."<sup>239</sup>

Ainsi que l'explique Jacques Maritain: "La conception de l'oeuvre n'est pas..... le projet élaboré de celle-ci ou son plan de construction ( qui est déjà une réalisation... dans l'esprit ), C'est une vue simple, bien que virtuellement très riche en multiplicité, de l'oeuvre à faire saisie dans son âme individuelle, vue qui est comme un germe spirituel ou une raison séminale de l'oeuvre, et qui tient de ce que Bergson appelle intuition et schéma dynamique, qui intéresse non seulement l'intelligence, mais aussi l'imagination et la sensibilité de l'artiste, qui répond à une certaine nuance unique d'émotion et de sympathie, et qui à cause de cela est inexprimable en concepts. Ce que les peintres appellent leur "vision" des choses joue là un rôle essentiel."<sup>240</sup> Chez Ghéon cette vision de l'oeuvre à créer est scénique. N'a-t-il pas dit : "Je vois tout scéniquement. Le projet d'élaboration est amorcé et suit cette conception. " L'idée d'une pièce tombe dans mon esprit, à l'occasion d'une lecture, de la vue d'un tableau, d'une rencontre - ou même, souvent, d'une commande. Je l'accueille ou je la repousse; elle s'installe ou non à mon insu. Elle sera l'objet d'un minimum de réflexion consciente. A peine, - exceptionnellement - quelques notes."<sup>241</sup> Ghéon est favorisé " du côté de la vision ou de la conception, de l'ingénuité, de la spontanéité, de la candeur inconsciente qui d'elle-même est le plus précieux don de l'artiste, don unique , don par excellence, que Goethe regardait comme "démonique" tellement il paraît gratuit et supérieur à l'analyse."<sup>242</sup> La pièce est comme "non existante" dans le cerveau de Ghéon. Le projet d'élaboration commence, pourrait-on dire, dans le

subconscient même. Ici, la pièce s'informe, elle semble attendre son heure. Ghéon de dire : " Je ne pense pas que ce processus soit exceptionnel. Je suppose que, dans mon cas, le subconscient a longuement remué la matière; je songe peut-être à mes personnages au cours de mon sommeil..... Mais comme je ne rêve jamais ou, ce qui revient au même pour moi, comme je ne me souviens jamais d'aucun rêve, je suis sans doute condamné à toujours ignorer ce travail obscur." <sup>243</sup>

Ce travail d'orientation et d'élaboration terminé, Ghéon - de même pour Brochet - commettra la pensée sur le papier. C'est pendant cette élaboration que se révèle l'artiste. La technique dramatique infusera l'oeuvre. L'habitus le dirigera sans errer dans la réalisation de l'oeuvre. C'est ici que "la réflexion, la conscience et l'artifice sont requis : entre la conception et l'oeuvre faite il y a tout un intervalle,... domaine propre de l'art et des moyens.... rempli par un jeu de combinaisons réfléchies qui font de la réalisation "le résultat d'une logique patiemment conduite et consciencieuse". <sup>244</sup>

Cette "logique patiemment conduite et consciencieuse" est le fruit, chez Ghéon et chez Brochet, de longues années d'expérience dramatique. C'est pourquoi Ghéon écrit ses pièces rapidement. Ainsi qu'il le dit : " Un jour que je n'ai pas prévu, sans obsession préalable, pour ainsi dire sans raison", la pièce sort. " Je me mets à ma table; je vais écrire cette pièce : d'où me vient cette décision ? Je pose donc mes personnages - et pas toujours au complet, loin de là. J'en mets deux, face à face, ou plus; l'un dit ceci, l'autre répond, dans un certain ton, dans un certain rythme, comportant certains gestes et certains mouvements (car je les vois agir;

le metteur en scène n'a plus rien à faire après moi). Si je sens le ton et le rythme justes, en rapport exact avec le sujet, je me laisse conduire; mes personnages iront où ils voudront. A moins que le sujet ne m'ait été donné par l'histoire ou par la légende, auquel cas je connais le but, je ne sais pas où leurs démarches, contrariées ou activées par les péripéties qui naissent à mesure, les porteront; le dénouement même m'échappe... Du moins, j'ignore le chemin par lequel ils le rejoindront. Ce n'est pas moi qui fais le drame, c'est lui qui se fait... et je ressens à chaque pas la joie incomparable de la découverte."<sup>245</sup>

Brochet procède de la même façon. Le faire est rapide. Nombre de ses pièces furent écrites en un ou deux jours. Il semble que l'inspiration pousse l'auteur et ne l'abandonne pas un instant. Ses pièces en trois actes ne languissent pas sur le métier. Six jours de travail donnèrent Béatrice. L'écriture de Ruth et Booz et des Douze mois de la marchande des quatre saisons n'exigea que quatre jours. L'Histoire de France et de Notre-Dame demanda vingt jours de travail.

Le poète a conçu l'oeuvre sur le sujet donné ou choisi. Il crée une action qui commence, progresse et aboutit, des personnages de caractères opposés dont les actes se manifestent par le jeu des acteurs dans un rythme déterminé. Le chœur lui aussi pourra figurer dans les rôles. Le texte est destiné non à la lecture mais à la réalisation scénique. La pièce est construite selon les règles d'unité, continuité et progression. Les personnages agissent dans un décor conçu en fonction du jeu. Les couleurs des costumes et des rideaux s'harmonisent pour s'identifier à l'oeuvre. La musique et le chant soutiennent et continuent le verbe.

Bref, l'auteur dramatique, après avoir déterminé la forme de l'oeuvre, (farce, parade, impromptu, jeu, mystère, comédie, tragédie), ne laisse rien au hasard, car tout est prévu. Et Ghéon de dire : " S'il (auteur) n'a déjà mis dans ses mots les images, les gestes, le mouvement, l'action, la vie que requiert avant tout le drame, ce n'est que par un artifice qu'un autre les y mettra après coup. "246 Est-ce à dire que l'interprète doit s'enchaîner à une précision implacable déterminée par le poète ? Non, l'auteur propose à l'acteur une série de "possibles"; à ce dernier de choisir. Ghéon précise sa pensée lorsqu'il commente le succès du Noé d'André Obey au Vieux-Colombier, en 1932 : " Le metteur en scène n'en a rien fait, que n'eut conçu, prévu, voulu l'auteur lui-même. Compte-t-on pour rien la conception ? Il n'y a pas d'un côté la littérature d'une pièce, de l'autre sa figure scénique ; elles sont pensées en même temps. Lorsque Racine déclarait : " Je n'ai plus que les vers à faire", il signifiait que son plan était établi, mais aussi bien sur les planches que dans sa tête. Sa tragédie avait déjà sa stature, son rythme, sa place dans l'espace concret, elle vivait déjà de sa vie plastique. A plus forte raison, Sophocle ; à plus forte raison, Eschyle.

Certes, l'auteur peut demander des suggestions à des interprètes, avant de concevoir et dans le moment d'achever. Mais c'est lui qui décide, c'est lui qui crée. Si l'honneur de la réussite doit être partagé, c'est à lui qu'en revient la majeure part. Plutôt ne les séparons pas. Sans eux il ne peut pas grand'chose, mais eux ne peuvent rien sans lui. "247

Durant la conception de l'oeuvre, l'inspiration si généreuse chez Ghéon et chez Brochet revêt parfois un caractère purement spirituel. Ghéon, ayant achevé les deux premiers épisodes du Pauvre sous l'escalier,

écrit : " J'eus le sentiment que saint Alexis me demandait de souffler un peu avant de mourir, qu'il n'était pas prêt à livrer ses confidences suprêmes. Je fermai mon cahier, décidé à ne le rouvrir que quelques semaines après. Or, le lendemain au soir, il fallait m'y remettre, sans raison, et Alexis parlait si vite que j'avais peine à noter ses propos. De l'avis de ceux qui goûtent ce drame, la dernière scène avec Emilie, écrite dans ces conditions, n'est pas la moins émouvante, pourtant." <sup>248</sup>

La tragédie de Saint Maurice ou l'Obéissance offre un autre exemple d'une inspiration qui ne peut provenir du seul don naturel. " C'était en 1921, à l'Abbaye de Saint-Maurice, dans le Valais. On me pressait de composer un drame sur les Martyrs dont elle garde les reliques. Un seul document, d'ailleurs admirable : le récit de deux pages de saint Eucher. Mais allez donc transporter sur la scène le massacre accepté de six mille six cents soldats. J'avais beau lire et relire ces pages, mon imagination refusait de mordre sur elles. J'acceptai par politesse - pour les calendes grecques - et je n'y songeai plus. Deux mois plus tard, me trouvant en Gironde dans ma famille, au moment des vendanges, voilà exactement ce qui se passa. J'avais mangé trop de raisin et me trouvai indisposé pendant la nuit ; disons crûment - il y a des médecins ici et il s'agit d'une observation clinique - que je dus me déranger plusieurs fois. Or, je me trouvai dans mon lit, vers cinq heures de l'aube, parfaitement éveillé, conscient... et lucide jusqu'à l'ivresse, s'il n'y a pas contradiction entre les mots. Tout le monde connaît cela ; on a l'impression que l'on pourrait penser le monde. Soudain, la tragédie de saint Maurice descendit toute composée dans ma tête, avec ses personnages, ses péripéties, chaque acte, chaque scène

dans son ordre : il n'y avait plus qu'à trouver des mots. En fait, elle m'était donnée. Je me levai, je bondis à ma table - et chose plus étrange encore, j'eus l'impression de me trouver devant une besogne ingrate, un devoir à remplir qui allait me coûter beaucoup et qui ne me procurerait aucun plaisir. Il en fut ainsi. Oui, j'écrivis, comme sous la dictée d'un autre, des répliques, des mots qui me paraissaient nécessaires, mais qui me semblaient sans saveur. Un devoir d'écolier, vraiment."249

N'y a-t-il pas danger pour l'oeuvre même d'une écriture trop rapide chez Ghéon et chez Brochet ? Ghéon remarquait à ce sujet : "Un fait certain, c'est que les mieux accueillies de mes pièces sont celles qui m'ont donné le moins de mal. Reprendre une scène, pour moi - ce qui m'est arrivé parfois, exceptionnellement - c'est mettre en jeu l'esprit critique, qui, semble-t-il, rompra la ligne musicale, l'élan vital, la croissance organique de l'action."250 Le Père Gustave Lamarche commente cette assertion : " Pour le travail de composition, Ghéon recommandait un faire rapide, et il le pratiquait lui-même avec excès. L'improvisation vaut pour le jallissement premier, mais bien rare est le génie qui puisse se passer de la patience des élaguements."251 Si l'oeuvre dramatique ne peut être jugée que sur sa traduction plastique et rythmique à la scène, il faudra reconnaître que l'oeuvre de Ghéon - et j'ajouterais, celle de Brochet - s'avère, malgré le travail rapide de composition, d'une valeur scénique telle qu'elle est recherchée et représentée non seulement en France, mais à l'étranger. D'ailleurs, l'oeuvre est le fruit d'une longue et riche méditation. Toutes leurs pièces, reconnaissons-le, ne sont pas d'égale valeur; mais, toutes peuvent affronter la scène.

De même qu'il y a divergence entre Ghéon et Brochet sur la richesse du Moyen-Âge et sur le rôle du texte, de même il y a divergence dans la progression de l'action.

L'action dans Les trois miracles de sainte Cécile procède par trois étapes : le mariage de Cécile à Valérien, la conversion de l'époux, le martyre de Cécile. Mais trop de poésie verbale, Ghéon l'a reconnu, enveloppe cette action. Les méditations ou monologues de Cécile et du chœur retardent la progression du drame. La lecture de La fille du sultan et le bon jardinier révèle les magnifiques confidences de Perle-d'Ambre. La confiance en Dieu de Job (Job) se manifeste dans les plus beaux vers. La Rencontre de saint Benoît et de sainte Scholastique offre un autre exemple du plus pur lyrisme.

Par contre, si l'on reconstruit en pensée Marie, Reine de France et Dame de Pontmain, de Henri Brochet, on se souviendra que l'action, se poursuivant depuis les premières apparitions de la Vierge en terre française jusqu'à celle de Pontmain, depuis celle de Pontmain jusqu'au déroulement triomphal des Mystères du Rosaire, ne retarde jamais. On est surpris de l'apparente réticence des personnages: ils ne semblent dire que le nécessaire. Les trois pains dans la main de Dieu confirme notre pensée. Rien n'y est dit qui ne soit pour l'action et le jeu. Oui, Monsieur, pour l'amour de Dieu offre le même spectacle : un bourgeois colère pardonne à son ennemi sur cette simple parole répétée ad libitum, semble-t-il, par un saint frère convers.

Il apparaît ainsi que chez Ghéon l'action fait appel à un lyrisme qui a sa place, puisqu'il tend spécifiquement au jeu et qu'il ne nuit aucunement à l'action

(sauf dans Les trois miracles de sainte Cécile), car il s'arrête là où il deviendrait nuisible. Et ce lyrisme confère à l'oeuvre une beauté toute cristalline . Chez Brochet, l'action se déroule d'elle-même en vue du jeu. Le texte y est toujours simple. La force du drame naît de ce souci constant à traduire des caractères par des actes seuls.

A qui la préférence ? Ce que l'oeuvre de Ghéon peut gagner en beauté par un lyrisme délicat, l'oeuvre de Brochet le retrouve dans la simplicité serène des saints qu'il fait revivre sur les tréteaux. Pour Ghéon le théâtre est au même degré un art littéraire et un art plastique. Pour Brochet le théâtre est un art plastique avant d'être un art littéraire. Nuance que nous avons déjà précisée, mais qui explique cette divergence dans la composition du drame chez ces deux auteurs.

Ghéon et Brochet n'hésitent donc pas à puiser dans le trésor des siècles chrétiens des temps passés. Leur oeuvre, d'inspiration spirituelle, fait appel aux principes essentiels qu'ils ont établis soit par leur connaissance de l'histoire du théâtre, soit par leur vertu d'art dramatique. C'est dans l'acte créateur que tous **les éléments** de leur esthétique se fusionnent et que l'oeuvre naît forte, belle, poétique, rythmique, plastique, irréductible à la seule littérature, une dans son être.

SECONDE PARTIE

PLAN CHRETIEN

## Situation du théâtre chrétien

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.

On se souvient que Maurice Denis avait suggéré à Henri Ghéon d'écrire pour les scènes de patronage où l'on représentait de "lamentables" pièces. Ghéon lui-même et l'histoire du théâtre chrétien - pour peu que l'on ait assisté aux soirées dramatiques de quelques collègues, il y a dix ans - nous apprennent dans quel état stagnant, dépourvu de tout art, gisait le théâtre qu'on y jouait. Ou c'était quelque mélodrame à morale douteuse ou c'était de la morale sans aucun souci esthétique que l'on servait. A ce sujet, Ghéon n'hésite pas à écrire : "Hélas ! ce lyrisme pseudo-dramatique, pantouflard ou empanaché ( Bornier, Coppée, Rostand et Richepin ! ) demeure encore le fin du fin pour la plupart des scènes de collège et d'oeuvres, où il continue à faire florès. Il y incarne le grand art, à côté de vaudevilles démodés, de tranches de vie et d'horreur genre Grand-Guignol, de farces de caserne, de sombres mélodrames, de niaisés opérettes dues à des fabricants spécialisés, et de scènes de catacombes aussi pleines d'ennui et de banalité que de bonnes intentions." N'avait-il pas écrit précédemment : " Il faut bien l'avouer, le théâtre de patronage n'a plus aujourd'hui qu'un mérite : celui d'occuper la jeunesse - honnêtement, mais aussi médiocrement - et de rapporter quelques sous aux "oeuvres". Le temps perdu

pour le mal n'y est pas gagné pour le bien. Il suffit de considérer le répertoire dont on s'y contente. Ici, des pièces "édifiantes" tout à fait incapables d'édifier : de froids sermons dialogués, de maladroits découpages des livres saints, ou les épanchements bêtants d'une dévotion fade ou sucrée. Là, de pseudo-tragédies ou drames en vers ( et quels vers ! ) aussi pauvres que désuets, souvent corrects, et toujours nuls, les "laissés-pour-compte" de la poésie dramatique au dernier siècle."<sup>253</sup>

Ce théâtre, reconnaissons-le, faisait pauvre figure. L'art y est étranger, parce que ses auteurs manquent totalement de connaissances de l'art dramatique. Le désir d'édifier ne suffit pas. L'art du théâtre exige plus que de la bonne volonté. Ainsi naissait chez Ghéon le souci de réhabiliter à la dignité d'art le théâtre de patronage. L'expérience lui a donné raison. Les théâtres de patronage ont révisé leur répertoire.

Toutefois, les auteurs de ce théâtre ne sont pas les seuls qu'il nous faut étudier. Dans la littérature dramatique chrétienne, il est de grands noms qui méritent quelques instants d'arrêt et de réflexion.

De ces auteurs, Ghéon et Brochet compris, Paul Claudel est le premier à retenir notre attention. Il fait figure de géant et d'incompris. Pendant vingt-cinq années, le silence règne autour de son nom. Aujourd'hui il gagne la faveur non seulement du public chrétien, mais de tous les publics.

Paul Claudel nous apparaît le témoin de Dieu. Il n'admet aucun partage, ni ne souffre aucune indifférence. Il est, malgré les nombreuses critiques, le poète par excellence, traduisant par son art le reflet de Dieu dans l'univers. Il est le sage où art et morale s'unissent sans que ni l'un ni l'autre n'abandonne ses droits respectifs.

Claudél est la plus grande figure du théâtre chrétien. Sa conception du théâtre est la plus ample et la plus universelle qui soit. Ghéon rendait hommage au génie claudélien : "La vraie conception catholique du drame , avec le dogme, avec la foi, c'est celle de Claudel, fermement fondée, scellée, ordonnée. L'homme à sa place, Dieu à sa place, l'univers évoqué par les plus beaux accents et, sous la main de Dieu, les âmes qui s'affrontent. Telle est la substance d'une oeuvre centrée sur le divin, construite par le dedans semblable à un énorme chêne tout feuillu, dont le moindre bourgeon reçoit la sève originelle. En dépit de son abondance, pas un soupçon de gratuité; elle ne concède rien à l'ornement. En ce sens, on pourrait la dire classique."<sup>254</sup>

Son esthétique dramatique se résume dans cette page de Jacques Madaule : " Le drame ne doit pas être une imitation exacte de la vie, sous peine de renoncer à toute valeur artistique. Non pas la reproduction de la vie, qui ne nous montre le plus souvent que la surface des choses. Mais sa projection au dehors'.... Dans l'Echange, Claudel réalisait cette fusion intime du lyrisme et de l'action, qui constitue l'originalité la plus profonde de son théâtre." "Le but de l'action dramatique, c'est précisément de découvrir les âmes de telle sorte qu'elles ne puissent plus rester cachées. Or, l'expression lyrique est l'expression d'une âme qui se connaît enfin. Le rythme du lyrisme n'est pas autre chose, en effet, que la vibration essentielle de nos âmes."<sup>255</sup>

Toutes les pièces de Claudel commencent dans la violence et se terminent dans la paix.<sup>256</sup> Dans Tête d'Or, la paix suit la mort. Dans la Ville, la paix naît sur des ruines fumantes. Jacques Hury et Mara de La Jeune Fille Violaine et de l'Annonce faite à Marie connaîtront

la paix par une âpre résignation à la suite de longs jours sans joie. Marthe et Thomas Pollock Nageoire dans l'Echange se tendent la main. Est-ce le signe d'une paix future ? Et le premier cycle de Claudel se termine avec le Repos du Septième Jour : la paix future.

Le second cycle s'ouvre avec Partage de Midi. Le mariage d'Ysé à Mesa est une union qui annonce la mort. Sygne de l'Otage retrouve la paix dans la mort. Le Pain dur laisse percer quelques rayons de grâce qui illumineront le front de Lumir. Le Père humilié laisse entrevoir un avenir indéterminé. Sur le Soulier de Satin, "poème du Paradis perdu et retrouvé",<sup>257</sup> le rideau tombe alors que la paix nous est donnée.

Toute l'oeuvre est une. La libération de l'âme vers son Dieu ! Quelle mystique profonde ! Le drame est celui du genre humain : l'homme enchaîné à la terre, mais attiré vers l'au-delà.

Claudel fut à bonne école dans l'art dramatique. "Quant aux maîtres que j'ai eus, écrivait-il à Jacques Madaule, vous les avez tous indiqués, mais il faudrait y ajouter Dostoïewski et insister davantage sur les classiques grecs et latins, que j'ai appris à aimer, dès que je suis sorti du lycée."<sup>258</sup> Nous lui devons d'admirables traductions des Coéphores et des Euménides d'Eschyle, où la poésie dramatique est reconquise. La richesse inépuisable d'Eschyle nous est offerte en spectacle. Pour s'en convaincre, il suffirait de comparer ces traductions à celles d'un excellent grammairien, Piérrou. Ainsi, Claudel démontre, comme Ghéon et Brochet, à quel point la connaissance du métier et de l'art s'impose à tout dramaturge. Le génie d'Eschyle revit sous la plume de Claudel, tandis que son ombre, évoquée par le lourd Piérrou,

nous laisse froids. Claudel a donné sa mesure dans le Soulier de Satin, bien qu'à la scène l'Annonce faite à Marie et l'Otage connaissent un meilleur succès.

Il est deux critiques auxquelles il faut répondre avant de clore cette trop brève étude. On a reproché à Claudel d'être obscur et de l'être à dessein. L'argument sonne faux et le reproche, injuste. Le spectateur ou le lecteur n'entre pas dans l'oeuvre claudélienne sans effort, concédons-le. Mais Claudel ne s'occupe guère de la courte vue des gens. Il livre son message au monde. Qui veut l'entendre doit s'élever au plan sur lequel Claudel se maintient. Ce n'est pas parce qu'un auteur nous apparaît difficile qu'il soit nécessaire en conséquence de le qualifier d'obscur. Il faudrait méditer ce mot de Paul Valéry : " L'obscurité d'un texte est le produit de deux facteurs : la chose lue et l'être qui lit. Il est rare que ce dernier s'accuse soi-même."<sup>259</sup>

Le symbolisme de Claudel semble étrange et confus à certains. Pierre Reverdy, dont Maritain supporte la pensée, corrige cette impression : " L'image, écrit Reverdy, est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées... Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique - mais parce que l'association des idées est lointaine et juste..... On ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités disproportionnées. On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports." "Ces lignes, poursuit Maritain, sont à retenir pour l'intelligence de la poésie moderne, et de toute poésie en général. L'image ainsi entendue est le contraire de la métaphore,

qui compare une chose connue à une autre chose connue pour mieux exprimer la première, en la recouvrant de la seconde. Elle découvre une chose à l'aide d'une autre, - et du même coup leur ressemblance, elle fait connaître l'inconnu. D'une façon plus générale, 'les images les plus frappantes et les plus imprévues des poètes ont peut-être pour origine les difficultés que l'homme éprouve lorsqu'il veut se dire et se faire vraiment voir à soi-même les choses les plus communes à l'aide de l'imagerie du langage, difficultés, qui le contraignent à renouveler cette imagerie.' #260

Claudiel n'a pas connu le succès rapide à la scène, mais certaines pièces représentées réussirent pleinement. Ainsi, ce commentaire de Maurice Brilliant au sujet de l'Annonce faite à Marie montée par Baty à La Chimère confirme notre pensée, tout en révélant la grandeur de ce théâtre : " C'est avec amour et avec des soins délicats qu'il (Baty) a monté le chef-d'oeuvre de Claudiel, ce descendant authentique des vieux auteurs de mystères, qui en fait revivre l'âme admirable après un long sommeil et l'habille de neuves lumières. Interprétation remarquable, il est à peine besoin de le noter... Elle nous a démontré, jusqu'à l'évidence, que cette forme si originale et si personnelle, que l'on dit parfois obscure et compliquée, devient au théâtre parfaitement claire- quand on la sert comme elle veut être servie... Style de langage parlé, style destiné pour la scène, style de poète dramatique - et si plein, si sûr qu'on n'y peut changer un mot sans gâter le couplet. Les auteurs applaudis et ceux qu'on appelle des hommes de métier déclarent que c'est peut-être du très beau lyrisme (ils ne savent pas, ils veulent bien...), mais que certainement ce n'est pas du théâtre. La vérité c'est

que rien n'est plus profondément, plus essentiellement du théâtre. Mais nous ne l'entendons pas de la même façon." <sup>261</sup> Déjà, Maurice Bidou avait rapporté dans une critique de l'Annonce faite à Marie l'éclatant succès que cette pièce rapporta au Théâtre de l'Art en 1912. Lugné-Poe y tenait le rôle d'Anne Vercors. On connaît encore le succès du Livre de Christophe Colomb à Berlin, quelques années avant la présente guerre.

Pleine du plus pur christianisme et établie sur une esthétique catholique, l'oeuvre claudélienne cependant n'a pas reçu, sauf en quelques occasions (~~par les~~ *avons rapportées*), du grand public et du peuple chrétien l'appui qu'elle mérite. A qui la faute ? Ghéon répondra : " Peu joué, malgrement joué, et sans ressources suffisantes, sur des scènes dites d'avant-garde, pour un public où dominaient les intellectuels et les snobs, Claudel ne disposa jamais ni du terrain de communion, ni du terrain de manoeuvre qui furent de tout temps indispensables à l'épreuve d'un art immédiatement rayonnant, qui ne peut se passer ni d'audience, ni d'exercice. Sa révolution, il l'avait accomplie, mais implicitement et comme dans l'abstrait." <sup>262</sup>

Claudé fut l'incompris du siècle, mais son heure vient. Les hommes du siècle refusèrent la lumière fulgurante du génie claudélien. Il faut donc avouer que le peuple chrétien ne profita nullement de Claudel. Le théâtre de patronage se maintint donc à son bas niveau jusqu'à l'avènement du théâtre de Ghéon et de Brochet, - il ne faut pas l'oublier - du théâtre de Jacques Debout.

En marge du cas Claude, il existe une myriade d'auteurs catholiques épris du désir de créer un théâtre chrétien. Nous ne saurions passer sous silence Corneille et Racine, qui, sans faire du théâtre à base de

sujets chrétiens, sauf dans Polyeucte et Athalie, nous léguaient des chefs-d'oeuvre où la solution chrétienne est réservée aux conflits dramatiques tirés de l'histoire grecque ou romaine. Il faudra toutefois attendre vers 1870 pour trouver quelque effort soutenu en faveur du théâtre chrétien. Depuis cette date, quelques figures se détachent et méritent notre attention.

Bornier avec une "honnête" Fille de Roland tenta de faire revivre au Théâtre-Français la suite de l'épopée de Roncevaux. Cette pièce et le "médiocre" Pater de François Coppée appartiennent au théâtre chrétien. Même en vers et assez agréables, elles manquent cependant d'arriver au peuple.<sup>263</sup> Au sujet de la Fille de Roland écoutons Poizat : " Dans un théâtre aussi illustre que le nôtre, un chef-d'oeuvre de second ordre est encore une assez grande chose, et assez rare, pour qu'on s'y arrête et le salue. Si l'oeuvre de Bornier était italienne ou espagnole, elle y serait probablement placée au rang des chefs-d'oeuvre dramatiques nationaux. Et c'est ce qu'il importe de se rappeler, si l'on veut être juste avec elle."<sup>264</sup> Et Pierre Dumaine : "La Fille de Roland réalise exactement le premier idéal romantique, quand le romantisme réclamait un théâtre chrétien et national, une tragédie nouvelle tirée de nos vieilles épopées du Moyen-Age, animée d'un souffle cornélien et construite plutôt en vue du spectacle et de la mise en scène qu'en vue de la psychologie."<sup>265</sup>

Il ne faudrait pas omettre la Grisélidis d'Armand Silvestre et de Morand, qui eut un succès mérité à la Comédie-Française en 1891. Un autre auteur, Maurice Bouchor, attire notre attention avec son "allègre" Noël, fait pour théâtre de marionnettes et souvent joué par des troupes d'amateurs. De Jean Richepin, faudrait-il retenir Le Mar-

tyre où M. Jules Claretie voyait des scènes dignes de Polyeucte.<sup>266</sup> Notons encore La Samaritaine d'Edmond Rostand. Mais, selon Alfred Poizat, "ce beau Christ un peu mondain, un peu théâtral, a un faux air du Christ de Renan."<sup>267</sup> Nous ne saurions que souscrire à ce témoignage, car nous pouvons trouver meilleure figure du Christ ailleurs. Il y aurait bien encore Francis Jammes, "le bon berger du Béarn", et sa Brebis perdue, long poème d'action quasi nulle, mais d'un charme poétique exquis. Oeuvres éparses, fausse ou vague esthétique, sans terrain de communion, le théâtre chrétien végète encore.

Faudrait-il citer comme le contraire du genre La Passion d'Edmond Haraucourt ? Le mystère de la Rédemption y semble être présenté comme un conflit entre partisans juifs. "Laissez venir à moi les petits enfants blonds !" Et les autres... les bruns, mais la rime exigeait une terminaison, donc "blonds" ! L'Évangile n'a rien à gagner ici. Le théâtre chrétien ne s'y reconnaît pas.

Il est un nom cependant qu'on ne peut taire, même si les oeuvres n'atteignent pas la norme des chefs-d'oeuvre : Alfred Poizat. Cet auteur, fidèle à l'école classique, a fait plus que tout autre laïc pour le théâtre chrétien. Son Saül est peut-être la seule de ses oeuvres qui restera au répertoire. Nous la préférons de beaucoup au Saül d'André Gide, où l'homosexualité se révèle le ressort unique du drame. Mais Poizat plus par son action que par ses pièces contribua à raviver le théâtre chrétien. Avec Emmanuel Faure et Joseph Ageorges, il fonda La Ghilde dramatique de l'Oeuvre de Saint-Luc en 1918. Son discours-programme augurait merveilleusement : "Ce qu'entreprend l'Oeuvre Saint-Luc, c'est un apostolat évangélique par les arts. Elle veut un art inspiré, vivifié directement et uniquement par le sen-

timent chrétien le plus haut et le plus pur."<sup>268</sup> Malheureusement, comme trop d'autres tentatives, après quelques représentations, l'oeuvre tombait pour ne plus se relever. L'effort sera repris dès 1919 par Jacques Debout et dès 1922 par Henri Ghéon et Henri Brochet selon les mêmes données de foi.

Voici un théâtre chrétien qui devança Ghéon et Debout et qui aujourd'hui continue une vie pleine et fructueuse, c'est le théâtre breton. Il est tout à l'honneur de cette province française et toujours catholique d'avoir dès le début du vingtième siècle renoué avec la tradition du théâtre chrétien. En 1909, l'abbé Joseph Le Bayon reprit dans un théâtre populaire des oeuvres empruntées au Moyen-Age, telles que La Vie de sainte Noun, La Vie de sainte Barbe, Sainte Tryphine et le Roi Arthur, cette dernière " que les spécialistes de la littérature celtique considèrent comme le chef-d'oeuvre du théâtre breton."<sup>269</sup> L'abbé Le Bayon lui-même écrit Nikolazig, Le Converti de Notre-Dame, Le Couturier breton et En Ozeganned. Ainsi, à l'aurore d'un siècle dont on a dit qu'il serait le siècle d'une renaissance religieuse dans les lettres et dans les arts, un petit théâtre, loin du bruit des grandes villes, reprend la tradition médiévale.

Dans la même sphère, les représentations annuelles de la Passion à Nancy, l'Oberammergau français, constituent une autre manifestation du théâtre chrétien. Tout un peuple se prépare à fêter chrétiennement le drame de la Vie et de la Mort. Quel spectacle de voir enfants, hommes vieillards, artistes et artisans, s'unir d'une seule âme, sans distinction, sans désir de briller, dans un acte de foi public ! L'idéal même du théâtre chrétien est réalisé. Tout un peuple s'unit aux ac-

teurs dans une communion profonde et dans les mêmes sentiments.

Deux derniers noms : René Des Granges et Jacques Debout. René Des Granges, trop tôt disparu, était inconnu de Ghéon. Mais son nom reste inscrit dans les annales du théâtre chrétien d'aujourd'hui. Ses oeuvres, Saint Germain, Le Curé d'Ars, Monsieur de Kériolet, Charles de Blois, sont de facture toute chrétienne et prennent place dans les Cahiers du théâtre chrétien publiés par André Blot à Paris. Elles constituent un effort remarquable dans la création d'un répertoire catholique.

Jacques Debout, ainsi que nous l'avons rappelé, fondait en 1919 Les Cahiers catholiques et, quelques années plus tard, organisait le groupe Art et Foi. Enfin, il établissait Les Journées d'Art religieux afin de susciter des oeuvres de dramaturges catholiques. Parallèle à celle de Ghéon, son oeuvre préparait tous les éléments qui pourraient assurer la vie d'un théâtre chrétien. Ghéon et Brochet lui sont redevables depuis 1921 d'avoir fait connaître nombre de leurs pièces. Parcourant la France entière, le groupe Art et Foi a propagé le théâtre chrétien.

Non content de répandre le théâtre chrétien, Jacques Debout composa de nombreuses pièces, L'Enfer contre l'autel, Un Dieu sur la paille, Les Sept contre les morts, Le Regard, Les Disciples de Verdun. L'oeuvre de Jacques Debout ne suit pas toutefois l'esthétique du théâtre chrétien de Ghéon et de Brochet. Debout préfère le théâtre à thèse et en vers. Magnifique thèse, mais théâtre à thèse ! L'Enfer contre l'autel porte à la scène le drame de la vocation. L'amour d'une femme l'emportera-t-il sur l'amour de Dieu ? Mais cette pièce souffre d'une ac-

tion trop lente et d'un texte trop "verbal".

Cependant, reconnaissons, à la lumière des faits, que Jacques Debout<sup>270</sup> a puissamment contribué à la rénovation du théâtre chrétien. Son oeuvre de précurseur n'a pas été sans lendemain, car beaucoup de jeunes auteurs catholiques, dont les premières oeuvres furent connues grâce aux Journées, travaillent désormais au répertoire du théâtre chrétien.

A l'exception de Paul Claudel, du théâtre breton, de la Passion de Nancy (efforts régionaux) et de l'héroïque, mais infructueuse tentative d'Alfred Poizat, le théâtre chrétien vivait en dehors de l'art dramatique. Il se réduisait à l'idéal d'édifier. Les auteurs dramatiques chrétiens manquaient. Le terrain de communion par la foi n'était plus cultivé. Aucun organisme pour soutenir l'effort de quelques auteurs, troupe, acteurs, théâtres, ne fonctionnait. Voilà la situation qui confrontait Ghéon et Brochet à leur début. Il faudrait créer un répertoire, des Compagnies, mais sur une base qui ne saurait être qu'artistique, le théâtre chrétien, pas plus que tout autre, ne sachant vivre en dehors de l'art. Donc, terrain vierge, le théâtre chrétien vit abandonné, végète depuis trois siècles; terre fertile, l'histoire religieuse, source inaltérable, est inexploitée; champ propice à l'art, le Beau est réductible à l'Etre, à Dieu.

## Le dramaturge chrétien

L'art exige beaucoup de calme et pour peindre des choses du Christ, il faut vivre avec le Christ.

- Fra Angelico.

Le théâtre chrétien ne peut fleurir que dans une époque chrétienne, parce qu'il requiert d'une part un public chrétien et d'autre part des dramaturges chrétiens. Truisme, si l'on veut, mais qui cependant mérite les considérations les plus sérieuses de ceux qui veulent rétablir le théâtre chrétien dans sa faveur perdue. Le théâtre chrétien ne saurait vivre par la bonne volonté de zélés entrepreneurs de l'art dramatique. Il exige beaucoup plus. L'exemple du Moyen-Age peut éclairer le cas. A la foi la plus généreuse s'unissait une vertu d'art non la plus poussée sous certains rapports, mais très digne d'admiration. C'est qu'il existait alors des artistes chrétiens au sens précis des deux termes : le théâtre chrétien réclame de ses serviteurs une âme chrétienne et une âme d'artiste. L'art chrétien apparaît donc on ne peut plus difficile.

Il s'agit de concilier l'art et la foi, vertu et don qui, l'un peut pousser l'homme à l'orgueil de Lucifer, l'autre, à la sainteté. L'art est exigeant. Et la soif de connaître toutes les ressources de son art peut faire oublier tout ce qu'il importe de ne pas oublier. La joie de l'artiste dans son acte créateur suffit pleinement à nombre d'hommes. Certains ont reconnu leur erreur; d'autres n'en sont jamais revenus ou sont morts

de désespoir, assoiffés qu'ils étaient du Beau sans jamais l'atteindre. Les peines et les labeurs qu'impose l'art sont écrasantes. Le dramaturge connaît les longues et épuisantes années d'apprentissage. N'est pas artiste qui veut, mais<sup>271</sup> perfectionne par l'éducation le don de Dieu. Etre chrétien parfait, suivre l'exemple du Christ et porter avec Lui sa croix est encore plus difficile. La nature humaine rachetée se sent de ses attaches matérielles à chaque pas dans la vie spirituelle. Le péché originel pèse sur nous et nous retient à la terre. Seul, l'homme se perd; par le Christ, l'espérance le soutient. Rechercher les voies de la sainteté à laquelle le Verbe nous a tous conviés pour les parcourir ensuite, c'est l'abnégation totale à Dieu et à Ses desseins. Voilà ce que l'art chrétien exige de Ghéon et de Brochet.

Ainsi que l'écrit Maritain, l'art chrétien n'est pas impossible, il "est doublement difficile, difficile au carré", parce qu'il est "difficile d'être un artiste et très difficile d'être chrétien, et parce que la difficulté totale n'est pas simplement la somme, mais le produit de ces deux difficultés multipliées l'une par l'autre; car il s'agit de mettre en paix deux absolus."<sup>271</sup> Car l'art chrétien n'est pas une espèce d'art comme l'art pictural ou l'art poétique. C'est l'art " qui porte en soi le caractère du christianisme."<sup>272</sup> Pour que l'art dramatique soit chrétien, il faut donc une âme profondément chrétienne. En effet, l'art chrétien - et le théâtre chrétien - se définit "par le sujet où il se trouve et par l'esprit d'où il procède."<sup>273</sup> Autrement s'il fallait définir l'art chrétien par l'objet, il faudrait à ce compte admettre dans la littérature dramatique chrétienne La Tentation de

saint Antoine, Le Saint Sébastien, d'Annunzio ou L'Aman-  
te du Christ, de Rodolphe Darzens, sans omettre La Pas-  
sion, d'Edmond Haraucourt. A ce titre, ce ne serait plus  
 du théâtre chrétien, mais bien plutôt antichrétien.

Le théâtre chrétien ne peut naître que sous la  
 plume d'un dramaturge chrétien où le don naturel ne suf-  
 fit pas, où l'inspiration des muses se révèle trop cour-  
 te. Le dramaturge qui vit du Christ doit recevoir une  
 autre inspiration. Maritain l'explique fort bien : "L'in-  
spiration n'est pas seulement un accessoire mythologique,  
 il y a une inspiration réelle, qui ne vient pas des Mu-  
 ses, mais du Dieu vivant, une motion spéciale d'ordre  
 naturel, par laquelle la première Intelligence donne,  
 quand il lui plaît, à l'artiste un mouvement créateur  
 supérieur à la mesure de la raison, et qui use en les  
 surélevant de toutes les énergies rationnelles de l'art,  
 et dont il appartient du reste à la liberté de l'hom-  
 me de suivre ou d'altérer l'élan. Cette inspiration  
 descendant de Dieu auteur de la nature est comme une  
 figure de l'inspiration surnaturelle. Pour qu'un art  
 surgisse qui soit chrétien non seulement en espérance,  
 mais en possession, vraiment libéré par la grâce, il  
 faudra que soient jointes à son origine la plus secrète  
 l'une et l'autre inspiration."<sup>274</sup>

Il ressort que le dramaturge chrétien pour re-  
 nouer la tradition du théâtre chrétien interrompue par  
 la Renaissance et oubliée pendant trois siècles doit  
 informer la matière par l'esprit qui l'habite, qu'il  
 opère selon une esthétique connaturelle au théâtre,  
 partant qu'il connaisse tous les secrets de son art.  
 Aucune médiocrité, ni d'un côté ni de l'autre, n'est  
 de mise. Le Père Alphonse de Parvillez disait de mêm-  
 e : " Des catholiques qui se mêlent d'art devraient

exceller. Hommes, dieux et libraires, disait Horace, interdisent la médiocrité aux poètes; c'est vrai de tous les artistes, car noblesse oblige; et pour un baptisé, l'obligation est double. Il faut donc savoir à fond le métier - métier complexe que celui de directeur, metteur en scène, acteur - et avoir au moins quelque raison d'espérer qu'à cette habileté acquise viendra se joindre un jour la mystérieuse petite flamme de l'inspiration, celle qui tombe du ciel à l'improviste."275

Si l'art chrétien est extrêmement difficile, n'est-il possible que par des saints ? Le dramaturge qui crée des personnages où s'entre-choquent les passions, bonnes et mauvaises, n'affronte-t-il pas les embûches les plus périlleuses ? " Nous ne disons pas, explique Maritain, que pour faire oeuvre chrétienne l'artiste doit être un saint canonisable ni un mystique parvenu à l'union transformante. Nous disons qu'en droit la contemplation mystique et la sainteté dans l'artiste sont le terme auquel tendent de soi les exigences formelles de l'oeuvre chrétienne prise comme telle; et nous disons qu'en fait une oeuvre est chrétienne dans la mesure où, - de quelque manière et avec quelque déficience que ce soit, - une dérivation de la vie qui fait les saints et les contemplatifs passe par l'âme de l'artiste."276

Il est de notre domaine de scruter la vie de Ghéon et de Brochet pour déterminer à quel point ils sont, tous deux, des dramaturges chrétiens. Chez Ghéon, le retour à la foi fut l'occasion d'une orientation nouvelle. Cette nouvelle direction s'imposait à Ghéon, les valeurs humaines s'étant hiérarchisées selon les données de la foi catholique. Le monde de l'art n'était

plus le seul périmètre où Ghéon pouvait circonscrire son activité. Tout un passé méconnu et rejeté devenait une réalité présente. L'humanité rachetée par le Christ prenait à ses yeux une ampleur significative, telle qu'il décida de consacrer toute sa vie et toutes ses énergies au théâtre sur le plan chrétien. De cette date mémorable, le chrétien chez Ghéon ne se dissocie plus de l'artiste.

Cette grandeur de Ghéon nous devient plus apparente et admirable, alors que ce poète rejette tout un passé où son nom associé aux plus forts esprits de la littérature française actuelle lui assurait une vie adulée et les honneurs et la renommée. Mais il n'y eut pas de demi-mesure. Quelle force il fallut à Ghéon pour s'arracher au dieu de l'Art ! Mais le chrétien, fort de la foi du néophyte, ne regarde pas Sodome. Et ce fut le commencement d'une vie d'ascète ! Son art fut au service de sa foi. Qui n'a lu les poèmes de La Foi en Dieu du Miroir de Jésus ? Et cette suite ininterrompue d'œuvres chrétiennes où les plus belles œuvres de Dieu lui-même, les saints, nous apparaissent dans toute leur lumineuse simplicité, tels qu'ils vivaient ou auraient pu vivre. Et cette vie simple que Ghéon menait à Paris ! Il faut voir comment il plaignait les Canadiens-français de leur trop grand amour du confort. Et l'assistance régulière à la messe et la récitation journalière de l'Office de la Vierge ! Et cette sûreté théologique dans toutes ses œuvres !

Ce qui touche tout autant, c'est le dévouement inlassable que Ghéon ne cessa d'accorder au mouvement du théâtre chrétien. Que de tournées, que de conférences, que de causeries, que de peines, lui furent imposées ! Combien allègrement il les acceptait toutes !

Quel encouragement il laissait sur ses traces ! Quelle semence il a jetée en terre canadienne ! Quel exemple il nous donne par delà le tombeau ! Son oeuvre vit, parce que sa foi le maintint là où un coeur faible eût abandonné au premier choc. Que dire de son art, le plus pur, le plus poussé, tel que nous l'avons décrit. A notre sens, il est le modèle du dramaturge chrétien, tel cet artisan du Moyen-Age, qui priait par son labeur et qui oubliait son art dans la construction des cathédrales. La gloire ne comptait pas. Il suffisait à l'artisan de concourir à l'oeuvre de beauté. L'oeuvre d'art glorifiait Dieu.

Henri Brochet nous donne l'exemple du plus fidèle des élèves, marchant sur la trace du maître. Son art, les quelques différences que nous avons indiquées le distinguent suffisamment de Ghéon, n'en est pas moins élevé. Nous ne devons pas y revenir. Mais, que l'on songe comment cet art, sur le plan profane eût pu guider Brochet - comme Ghéon - à la gloire rémunératrice, et l'on comprendra l'abnégation de l'ouvrier. Au moins, Ghéon avait un passé littéraire; Brochet n'en était qu'à ses débuts, lorsqu'il se lia d'amitié avec Ghéon. Il entrevit sans doute le dur chemin qui doit le conduire au terme, mais il ne résilia jamais ses premiers vœux. "Tout va très bien, Madame la marquise," répéta-t-il souvent dans le Liminaire de ses Jeux, Tréteaux et Personnages alors que tout est noir : le spectacle que l'on préparait ne prendra jamais forme, parce qu'un acteur doit abandonner la troupe, les abonnements ne viennent pas, ou dix personnes seulement assistent au spectacle, rue Falguière. Quel courage et quelle persévérance il manifesta durant ces années d'épreuve ! Mais "par la foi pour l'art dramatique et pour l'art dramatique par

la foi", il tiendra et cela depuis près de vingt-cinq ans !

Ce sens chrétien, si humble et si réconfortant, se rattache à toutes ses oeuvres. Tous ces actes tirés de la vie des saints, quelles lectures ils imposent ! Et quelles pensées ils entretiennent ! Ce sentiment chrétien se manifeste encore dans la vie que Brochet, à la suite de Ghéon, détermina pour ses Compagnons de Jeux : la messe de communion avant chaque nouveau spectacle et la prière avant et après chaque répétition. Chez Brochet, il faut reconnaître la figure du dramaturge chrétien telle qu'elle s'impose selon le sens commun et la réflexion.

De leur art et de leur sentiment religieux, il n'en faut dire plus. Leur vie se résume dans l'amour qu'ils ont de leur travail. " Qui amat laborem, non laborat". Et il semble bien que Ghéon et Brochet n'ont pu se donner si entièrement et si librement que parce qu'ils possèdent l'amour du Christ qui surélève tous les amours, y compris l'amour exclusif de l'art. Lutte entre art et foi, il n'y a pas lieu d'en douter, car à de certains moments, la lutte ne pouvait pas ne pas être dure. "Chez les plus grands artistes, rapporte Stanislas Fumet, on suit les péripéties calmes ou fougueuses de ce duel entre les deux tendances, l'une à l'épanouissement de la sphère, l'autre à l'élévation de la croix. La splendeur de l'art réside en leur conciliation, le sommet de l'art peut-être en la victoire ultime de la croix."<sup>277</sup> Chez Ghéon et chez Brochet, la croix a vaincu.

La grandeur du dramaturge chrétien chez Ghéon et chez Brochet peut se mesurer par la difficulté des obstacles surmontés. Si nous admettons avec la scolastique que l'art est entièrement indépendant dans son domaine

qui est le beau, nous pouvons songer à quel danger l'artiste s'expose, s'il n'admet pas la condition humaine de l'art. Ainsi, la doctrine de la gratuité de l'art peut, selon Maritain, conduire l'artiste à vouloir fabriquer une oeuvre d'art en oubliant presque entièrement la matière. Pirandello, ou le théâtre bavard, selon Pierre-Aimé Touchard, nous en donne le meilleur exemple. La matière rend l'art difficile. Comme l'écrivait André Gide : " L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde. La colombe de Kant, qui pense qu'elle volerait mieux sans cet air qui gêne son aile, méconnaît qu'il lui faut, pour voler, cette résistance de l'air où pouvoir appuyer son aile... L'art n'aspire à la liberté que dans les périodes malades; il voudrait être facilement. Chaque fois qu'il se sent vigoureux, il cherche la lutte et l'obstacle. Il aime faire éclater ses gaines, et donc il les choisit serrées."<sup>278</sup> Ne peut-on appliquer cette parole à l'art dramatique chrétien ? Rien n'est facile ici : la matière apparaît doublement difficile. Le dramaturge chrétien aborde des sujets où se trament les conflits les plus cruels : l'âme en proie à la grâce et au péché. C'est le débat de l'humanité rachetée.

Si la gratuité de l'art peut se réduire à l'art sur rien, elle peut aussi signifier l'art pour rien. Pas plus ici qu'ailleurs Ghéon et Brochet ne peuvent trouver place. L'art n'est pas suffisant de lui-même à l'homme. Renan disait : "Pour pouvoir penser librement, il faut être sûr que ce qu'on écrit ne tire pas à conséquence."<sup>279</sup> L'art doit être entièrement amoral ? Dans son domaine, oui. Mais il est une distinction que trop

d'artistes ignorent ou refusent : l'artiste n'existe pas seul, il ne peut exister que dans l'homme. Et l'homme ne peut oublier sa condition humaine. " L'art, en tant qu'il se trouve dans l'homme et que la liberté de l'homme fait usage de lui, est subordonné à la fin de l'homme et aux vertus humaines."<sup>280</sup> Ainsi, le dramaturge chrétien de par sa condition d'homme et, à plus forte raison, de chrétien, ne peut-il écrire sans se soucier de la morale. Car c'est tout l'homme qui fabrique l'oeuvre, c'est le dramaturge dans la totalité de sa personne qui écrit le poème dramatique. Jacques Maritain liquide l'artificieux sophisme: " L'âme de l'artiste avec toute sa plénitude humaine, avec toutes ses adorations et tous ses amours, avec toutes les intentions d'ordre extra-artistique, humain, moral, religieux, qu'elle peut poursuivre, est la cause principale qui use de la vertu d'art comme d'instrument, et ainsi l'oeuvre est tout entière de l'âme et de la volonté de l'artiste comme cause principale, et tout entière de son art comme instrument, sans que celui-ci perde rien de sa domination sur la matière et de sa rectitude, de sa pureté et de son ingénuité, de même que nos actes bons sont tout entiers de nous à titre de cause seconde et tout entiers de Dieu à titre de cause première, sans rien perdre pour cela de leur liberté."<sup>281</sup>

Que Ghéon et Brochet aient compris leurs devoirs d'homme, il suffit pour s'en convaincre de lire leurs pièces, d'assister à leur représentation. Même les sujets difficiles, Suzanne et les vieillards où la hauteur de la pensée suffit à la sauvegarde de la morale ou encore La Complainte de Franzini et de Thérèse de Lisieux qui peut surprendre mais qui n'induit pas en mal, confirment notre pensée. Le chrétien chez ces deux artistes se tient

suffisamment haut pour n'accorder à personne la complaisance du mal. C'est ainsi que chez ces deux poètes dramatiques s'unissent art et morale qui s'opposent singulièrement chez de nombreux artistes contemporains.

La position de ces deux dramaturges se résume dans ces deux extraits tirés du rapport présenté par Ghéon à la troisième séance du Congrès de La Ligue Apostolique en 1923. " L'art est un métier. Il doit créer une oeuvre belle. Il est libre dans son domaine qui est le beau.<sup>282</sup> Se conformer au beau, c'est donc se conformer à Dieu... Il (l'art) n'atteindra le beau qui est en Dieu, qu'en faisant acte de soumission à Dieu. L'art a le droit de nommer Dieu. A un certain degré, de splendeur, de noblesse, il en a le devoir. Il peut, il doit, dans sa forme suprême, être comme un public hommage rendu à la Divinité."<sup>283</sup> " Revenant aux principes d'une esthétique catholique, je demande en quoi ils peuvent choquer un artiste fidèle. Comme on voit, ils respectent l'art. Ils le placent aussi haut qu'il est possible de le placer, au sommet de toutes les activités de l'homme dans l'ordre naturel. Ils le font aussi libre qu'il est possible à une chose d'être libre, ne le subordonnant à aucune fin humaine étrangère, morale ou autre et à aucune utilité pratique.

Mais, je le répète, étant de Dieu, ils le soumettent à Dieu, donc à l'Eglise, au dogme fixé par l'Eglise - et aussi bien étant dans l'homme à tous les devoirs de l'homme en tant qu'homme, envers Dieu, envers l'Eglise, envers le dogme et la morale catholique.

Les devoirs de l'homme envers Dieu, rien n'autorise à en décharger l'artiste. Il doit les reconnaître ou il cesse d'être chrétien."<sup>284</sup>

" Au théâtre, comme ailleurs, le christianisme

n'autorisera jamais qu'un délassement qui, favorisant le repos ou le développement de l'esprit sans lui nuire, se conforme au plan divin sur nous."<sup>285</sup> Ghéon et Brochet ne l'ont pas oublié. Par leur esprit profondément chrétien, ils ont pu réconcilier l'Eglise et le théâtre. Vingt-cinq années de vie intense au théâtre ont porté fruit. Par le respect de l'art et de la foi ils peuvent donner l'exemple aux artistes de notre temps.

## Terrain de communion

Seigneur, tu m'as enivré  
de ta création et j'exulterai  
des oeuvres de tes mains.

## Le Psalmiste.

Le dramaturge chrétien peut opter pour les sujets profanes ou religieux sans renoncer à l'art chrétien. Mais la condition essentielle de la réussite du théâtre dépend de la communion entre auteur et public par l'acteur. Cette communion exige donc un terrain de rencontre. "L'accord sur le bien, l'accord sur le vrai, écrit Ghéon, voilà le minimum de communion que l'homme qui écrit pour le théâtre doit songer à réaliser entre son oeuvre et son public. A cette condition seulement il suscitera l'émotion, recueillera l'adhésion qu'il a voulues. La pièce n'est et n'est vraiment, ne vit et ne vit vraiment, toutes nuances mises à part, que lorsqu'elle vit sur le théâtre et dans l'être du dramaturge, et dans l'instant, au moment même du contact. C'est ce qui fait dire à Jacques Copeau dans une formule saisissante que je ne me lasse pas de reproduire : "Il n'y aura de théâtre nouveau (entendez de théâtre en réaction contre le faux théâtre d'aujourd'hui et conforme à la tradition) que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène, en même temps que lui et du même coeur que lui." Oui, le jour où l'auteur et le spectateur, j'ajouterai l'acteur, trait d'union entre l'un et l'autre, établis fortement sur le même terrain

intellectuel et moral, ne feront à eux deux ou à eux trois qu'un homme. Il leur faut à tout prix un terrain de communion."<sup>286</sup>

Mais la société "bien faite, centrée, cohérente et unanime à reconnaître un certain bien pour le bien et un certain vrai pour le vrai"<sup>287</sup> existe-t-elle ? Il existe le peuple fidèle, le peuple catholique et le peuple chrétien. Le peuple chrétien n'est plus homogène. Pourquoi donc ne pas travailler pour le peuple catholique ? Avec la Farce du pendu dépendu, écrite à la suite du Pauvre sous l'escalier et des Trois miracles de sainte Cécile, farce qui fut favorablement accueillie par des milieux fort divergents à Paris et à Genève, en Touraine et en Bretagne, Ghéon opta pour les sujets chrétiens. Les salles de patronage réunissaient encore le peuple fidèle. Ghéon rapporte le fait. "Le succès décida de ma nouvelle destinée et m'ouvrit tout à coup les yeux sur la vérité sommeillante que sans doute mille réflexions avaient élaborée en moi, ... L'art dramatique ne peut vivre dans sa pureté et sa plénitude, que par un accord prévu et voulu entre l'auteur et le public. En somme, l'axiome futur de Copeau : " Il n'y aura de théâtre etc.... " Oui, dans mon cas, la pratique aura devancé la théorie ; la théorie l'a confirmée et lui a donné le moyen de s'exercer sans regret ni remords. Découverte sans prix : l'état de communion expressément requis entre la salle et la scène existait encore quelque part - pour un catholique du moins : dans cet humble et pauvre local que l'on appelle "patronage". Quelle école d'humilité pour un auteur !"<sup>288</sup>

C'est le seul terrain de rencontre ouvert aux dramaturges. Car " la France est catholique dans son fond, bien qu'elle ne veuille pas le paraître. Que de disposi-

tions natives seulement engourdies ! Que d'échos disposés à reprendre voix ! N'y a-t-il pas moyen de lui rendre progressivement la pleine conscience de son être ? de lui apprendre à surmonter peu à peu le respect humain ? Songez que tous les ans, à Nancy, à Beaucourt, les représentations de la Passion rassemblent des milliers de fidèles et de demi-fidèles..... Eh bien, soit ! l'idée catholique. Je propose un terrain d'essai."<sup>289</sup>

Il faudra des sujets religieux. Où puiser ? Dans " le trésor immense de l'histoire de l'Eglise".<sup>290</sup> La vie des saints, les mystères et les légendes du Moyen-Age, les livres saints où Ghéon et Brochet trouveront leurs sujets feront de leur théâtre celui de l'humanité entière. "Tout l'homme, toute la terre, mais l'enfer et le ciel en plus."<sup>291</sup> " De là l'étonnante variété et la prodigieuse diversité des types mis en scène par Ghéon" - et ajoutons par Brochet - "et sans oublier les personnages du monde céleste ( tous y ont passé, même Dieu, le Christ et la Vierge) on y relève un cosmopolitisme grouillant et vivant : empereurs, moines, soldats, prêtres, bourgeois, bourgeoises, paysans, valets, marchands, voleurs, comédiens, gens de lettres, magiciens..."<sup>292</sup>

Mais ce théâtre de nos patrons répugnent à certains esprits forts : on s'amointrit en y travaillant. Et Ghéon de répondre : " Oh ! je comprends leur répugnance. Un "théâtre de patronage" ! La chose est disqualifiée et le mot disqualifiant. Le noble mot ! La grande chose ! le théâtre de nos "patrons" ! Il faudrait cependant s'entendre sur la prétendue diminution qu'imposerait à un auteur un ouvrage de cette espèce. Il y a des auteurs médiocres ; il n'y a pas de genres inférieurs. Celui-ci moins qu'aucun qui pourra puiser sa substance dans ce qu'il y a au monde de plus proche de

l'Absolu, de la Vérité, de la Vie : l'homme qui croit."293

De plus, "le poète catholique a sur ses frères un immense avantage".294 "Sur le plan catholique, dit Ghéon, nous jouissons d'un avantage dont on ne saurait se targuer ailleurs : la possession d'une vérité qui échappe dans ses principes aux contradictions inévitables de l'humain, étant le fait d'une révélation surnaturelle. Elle nous unit malgré nous, malgré nos humeurs différentes, nos ratiocinations dissemblables, nos réactions de partisans. Notre société à nous, si elle est à étendre et à regrouper, "à refaire", n'est pas "à faire" : car elle a derrière elle quinze siècles en pays français. Il suffit donc au dramaturge, docile aux suggestions de ses frères en Dieu de donner à sa foi, à son témoignage, la forme la plus digne, la plus juste, la plus frappante, selon les moyens de son art. En toute humilité, il endosse le rôle double de héraut et de maître de jeu du drame humain, considéré sous l'angle de la nature et de la Grâce, de la création et de la Rédemption, c'est-à-dire complet, total. Antinomie singulière entre l'ouvrier et l'ouvrage : la simplicité du regard ne peut-elle tout embrasser ?"295

Le théâtre chrétien est-il possible ? Les communistes ont réussi à créer un théâtre national qui, s'il est toujours voué à la propagande, n'est pas moins de haute valeur artistique. Le Moyen-Age, les Espagnols suffiraient à en affirmer la possibilité. Laissons à Ghéon le soin d'expliquer le plan de son oeuvre. Il s'agissait " non pas de composer sur des pensers nouveaux des ouvrages antiques, mais au contraire sur des pensers antiques, éternels comme notre foi faire du neuf". Il s'agissait de rendre, avec les moyens de son temps et sans pastiche aucun, "au sens chrétien populaire du

Moyen-Age, une forme, une vie, une actualité."<sup>296</sup>

Le théâtre chrétien tendra vers un théâtre populaire. Copeau, dont la conception du drame est identique à celle de Ghéon et de Brochet avait déjà précisé son rêve d'un théâtre nouveau : " Je crois que notre art ne puisse et ne donne sa vertu qu'au contact du grand nombre, et qu'il ne s'épanouit que sous une forme qui puisse se dire populaire."<sup>297</sup> Ghéon interrogé sur cette question répondra : " Théâtre populaire ? Il s'agit, selon moi, d'un art (avec toutes les exigences que ce mot implique) capable d'atteindre et de rassembler, en grand ou en petit nombre, peu importe, dans une étroite communion, non une classe, mais toutes les classes qui composent en espèce le peuple français. Cette conception exige du peuple, de la société, une unanimité, une conscience de son être, compte tenu des divergences secondaires, qui lui manquent singulièrement aujourd'hui."<sup>298</sup> Léon Chancerel rendra hommage à Ghéon et à Brochet de leur effort dans ce domaine : " C'est là un des plus grands efforts et une des plus vraies réussites du théâtre populaire que je sache, sur une base et dans un esprit catholiques bien déterminés."<sup>299</sup>

Ce théâtre chrétien populaire est-il réalisable ? Ghéon, s'appuyant sur l'histoire du théâtre, affirme : " Il le fut, puisqu'il fut. Il fut même tout le théâtre. En Grèce, au temps d'Eschyle et de Sophocle; en Angleterre sous Elisabeth; dans nos provinces au Moyen-Age. En ce temps-là, rappelons-le, le théâtre venait de sortir du lieu saint; les tréteaux étaient dressés sous le porche : on concrétisait au dehors le drame secret et réel qui se jouait sur l'autel, au dedans. A ces "Mystères", et à ces "Miracles" le peuple n'apportait pas une moindre créance qu'au drame de la Messe

proprement dit. Les acteurs croyaient à leurs personnages, les spectateurs à la pièce, comme l'auteur qui l'avait composée et le meneur du jeu qui la réglait. Tous acteurs, spectateurs, dispersés dans la vie courante, se retrouvaient au spectacle comme à l'église; l'état de communion existait préalablement. Tel fut notre art dramatique national : essentiellement populaire - et, précisément, chrétien."<sup>300</sup>

Mais le théâtre chrétien populaire ne se réalisera qu'avec le temps, puisqu'il lui faut une société. " Ce théâtre-là revient de trop loin pour réussir du premier coup. Il y faudra du temps, des échecs, de la patience, de l'obstination. Mais on l'attend et l'on compte sur lui. Le plus grave dans cette affaire, c'est qu'il implique une société; et sans doute conviendrait-il de refaire une société avant de refaire un théâtre. Si divisée que soit la nôtre, n'aspire-t-elle pas à cette réfection ? et le concours des dramaturges ne lui serai-il pas de bon usage? Communistes et catholiques se sont posé la question."<sup>301</sup> Ghéon et Brochet travailleront donc à rétablir ce théâtre et partant à regrouper la société.

A cette première fin, il faudra déblayer le terrain. Cette tâche ne sera pas facile. Le théâtre bourgeois, roi et maître, est un ennemi puissant. Il s'arroge des droits d'ainesse. Ses pourvoyeurs, les dramaturges surtout, baissent pavillon devant lui et se soumettent servilement à ses ukases. C'est pourquoi Ghéon pouvait écrire : " Le dramaturge d'aujourd'hui se voit assujéti aux conditions économiques les plus dures, souvent les plus humiliantes qui aient jamais pesé sur les productions de l'esprit. Un dilemme angoissant l'étreint : ou bien démeriter des Muses pour attendrir les

entrepreneurs de spectacles et leur clientèle, ce monde anarchique et cosmopolite qu'on appelle "Le grand public", ou bien priver le drame de ce qui fait sa raison d'être, l'échange, la communion, en le cloîtrant dans le cénacle ou dans l'écrit. Des deux parts diminution, mais à notre avis inégale. S'il fallait à tout prix choisir, mieux vaudrait-il peut-être renoncer à la qualité littéraire que compromettre gravement la pratique même du métier."<sup>302</sup> Mais, cette disgrâce fut épargnée à Ghéon et à Brochet. "Des circonstances imprévues, indépendantes de notre volonté, auront mis soudain à notre portée, dans le temps même où notre production s'accélérait, tous les moyens convenables et nécessaires, la troupe, la scène, le public, sans exiger de nous, par contre, l'ombre d'une concession."<sup>303</sup> Ainsi, le théâtre chrétien fera obstacle et combattra le théâtre bourgeois, qui, nous l'avons vu, fait pauvre figure et dans sa forme et dans son fond. Ici, la communion s'établit "par le bas, par la bestialité et la bêtise." Et Ghéon de dire encore : "Un art dramatique trop monnayé qui dispose des pleins pouvoirs depuis des siècles (depuis la dispersion, en France, des Confréries de la Passion) et qui, en cours du dernier, s'est émietté jusqu'à l'insignifiance, tant sur les scènes d'avant-garde que dans les théâtres bourgeois, voit se dresser devant lui son vieil adversaire, le théâtre intégral, original, essentiel, appelant tout un peuple à la conscience de son être dans une vaste communion."<sup>304</sup>

Le théâtre contemporain n'est autre, affirmait Copeau qu'une "industrialisation effrénée.... l'accaparement de la plupart des théâtre par une poignée d'amateurs à la solde de marchands éhontés.... partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise."<sup>305</sup>

Le théâtre bourgeois n'est plus l'art. Le domaine du beau est saccagé par les profiteurs. Le commerce a trouvé un nouveau débouché : c'est le trafic dans le temple de Dionysos. Baty reprend la pensée de Copeau : " L'argent ? il est facile d'en trouver. Les propositions ne se sont pas fait attendre. Mais, au bout de chacune, il y avait l'obligation de servir telles ou telles idées, de faire jouer telle amie - ou tel ami - de camoufler une fille en comédienne ou de représenter de mauvaises pièces."<sup>306</sup>

Le public ne se fatigue-t-il pas de ces pièces fétides, nauséabondes. Un humoriste répondait finement : " J'en ai assez d'aller dans des théâtres qui ne sont pas des théâtres , sur des fauteuils qui ne sont pas des fauteuils, entendre des pièces qui ne sont pas des pièces, jouées par des acteurs qui ne sont pas des acteurs."<sup>307</sup> Avec Ghéon, disons qu'on est "las de la comédie en veston et pyjama" et du faux réalisme quotidien qui a chassé de la scène le mouvement, la plastique et la poésie, que remet en honneur et en place due le théâtre chrétien. Voilà l'ennemi que combattent ces deux fidèles serviteurs du théâtre chrétien.

Et le peuple fidèle a répondu à leur appel. Certains esprits timides craignaient fort de cette réussite, car ils méconnaissaient le public chrétien. Comme l'écrivait le Père Alphonse de Parvillez, il arrive " que nous sous-estimons l'auditoire. Que de fois une jolie pièce est écartée, pour cet inepte préjégé, orgueilleux et antichrétien:" C'est trop fort, c'est trop fin pour les gens d'ici." Evidemment, il faut un équilibre entre le public et l'oeuvre. Il serait maladroit de proposer une manifestation dadaïste à un village de trois cents âmes. Non pas, d'ailleurs, parce que ces âmes seraient

indignes de cet art, mais plutôt pour la raison inverse. Mais, dès qu'une pièce est claire, sa valeur psychologique, dramatique, littéraire, loin de nuire au succès, y contribuera surtout. Le peuple de chez nous a du bon sens et de la délicatesse. Nous avons vu un public à peu près dépourvu de culture applaudir du Molière et rire à tous les bons endroits."<sup>308</sup> Jacques Debout disait de même : " On s'est réveillé un beau matin en croyant avoir découvert le peuple et on a mis de gros sabots fourrés de foin pour aller vers lui. Malentendu peut-être pire que l'absentéisme : le peuple de chez-nous est au fond grand seigneur. Ce n'est pas en lui tapant sur le ventre qu'on fera résonner son âme. C'est au contraire en le respectant et en se respectant soi-même. Quel mépris inconscient n'entre-t-il pas dans cette vulgarité des paroles, des gestes, des images, des représentations qu'on croit à sa portée parce qu'elles sont niaises, simplistes ou basses ?"<sup>309</sup> Ghéon et Brochet ne sous-estimèrent pas le peuple. Ils lui offrirent des oeuvres dignes de lui. Il ne faut pour s'en convaincre, que parcourir leur répertoire. Le sentiment chrétien et l'esprit de l'art le plus pur se joignent dans toutes leurs oeuvres.

Le public catholique, dont les rangs se resserrent de jour en jour, a accepté le théâtre de chrétien. Jacques Debout témoigne : " J'ai vu les salles les plus mêlées et les plus populaires vibrer, rire et pleurer aux pièces les plus franchement surnaturelles, des jeunes gens et des jeunes filles transformés par les personnages qu'ils interprétaient. Il y avait des Judas au Moyen-Age, si sincères qu'ils se pendaient pour de bon. Il y a aujourd'hui des acteurs si convaincus, que jouant les Saints, ils se sanctifient réellement."<sup>310</sup> L'abbé

Vergriette, ami de Brochet, écrivit au sujet de la présentation d'un Noël routier de sa composition : " Et j'ai vu une fois de plus qu'aux gens simples on peut présenter des choses très hautes, très poétiques, et qu'ils vous suivent parfaitement, à condition que la présentation soit soignée."<sup>311</sup> Henri Brochet rapporte ce fait, au sujet des Matines de saint Joseph voisinant avec La poudre aux yeux de Labiche : " Mais encore une fois nos prophètes sous-estimèrent le public (pauvre public ! Quel bon dos il a ! Combien de fois entendons-nous dire : " Nous ne pouvons pas ; notre public ne nous suivrait pas." Pauvre excuse de ceux qui ne veulent pas aller de l'avant: le public, toujours, ne demande qu'à suivre). Il est vrai que le travail de préparation et de répétitions fut fort bien et fort sérieusement mené."<sup>312</sup>

Non, le public chrétien va à Ghéon et à Brochet parce qu'il "aime qu'on réalise ses aspirations et ses pensées".<sup>313</sup> Les oeuvres de ces deux poètes dramatiques sont représentées en France, en Belgique, en Angleterre, en Suisse, en Allemagne et au Canada. Ainsi, commence la réalisation - à l'étranger aussi - du rêve de Jean Thorel, rêve que reprenait Ghéon : que chaque paroisse possède un patronage et que chaque patronage ait une scène avec des acteurs.<sup>314</sup>

Avec Ghéon et Brochet, la réconciliation du théâtre et de l'Eglise est déjà amorcée. Plus encore, elle s'annonce déjà certaine, alors qu'à Paris on joue sous le porche de Notre-Dame Le Jeu des Grandes Heures, qu'à Tancremont, près de la chapelle du Vieux Bon Dieu, on présente Le Mystère de l'Invention de la Croix . Cette réunion est possible par le respect du dogme et de la morale chez Ghéon et chez Brochet. Il faut avec Albert

Lergon reconnaît que "Ghéon possède une étonnante sûreté théologique. Et Dieu sait pourtant combien de personnages il a créés ! Mais voici ce qui sauve l'individualité de l'artiste : au lieu de s'assimiler l'ordre catholique en l'interprétant soi-même, (ce qui au fond est plus protestant que chrétien) il se l'assimile suivant la plus traditionnelle interprétation de l'Eglise. C'est-à-dire que Ghéon s'insère parfaitement - et sans aucune abdication - dans un ordre préexistant et dès longtemps avant lui établi. Il répudie ainsi tout messianisme intempestif. Ce n'est pas plus difficile que cela. Mais n'est-ce pas la marque d'une forte personnalité, que de pouvoir ainsi s'assimiler l'ORDRE et le contenu de toute une religion?"<sup>315</sup> Cette explication s'applique à Brochet. Ghéon et Brochet ont compris qu'il fallait "accepter quelques restrictions dans l'évocation du mal. Questions de sujets : les passions de l'amour ne sont pas les seules bonnes à peindre.... Et l'art vit de contraintes. On saura s'en accommoder, puis s'en servir."<sup>316</sup>

Mais le choix de sujets chrétiens ne limitent pas Ghéon et Brochet à écrire seulement pour le peuple fidèle. Ghéon tient à son actif un théâtre féerique : La Belle au bois dormant, Le Songe d'une nuit d'été en Vivarais, Le Chat Botté, Peau d'âne, Le Petit Poucet; un théâtre pour le peuple infidèle : Judith ; un théâtre profane : Le Pain, L'Eau-de-vie, Les Propos interrompus et nous en passons. Brochet a écrit pour le théâtre profane : Ce qui reste au comte de Mailly, La Bergère et le ramoneur et ses adaptations des farces du Moyen-Age: Le Poulet, Le Chaudronnier, Maître Mimin, le goutteux. Toutes ces oeuvres sont inspirées et construites selon l'esthétique des oeuvres chrétiennes.

Le théâtre chrétien de Ghéon et de Brochet répond au voeu que formulait Pierre Dumaine : "Que ce théâtre catholique soit du théâtre. Qu'il ne soit pas un discours, un sermon, une conférence, une thèse développée plus ou moins arbitrairement, mais qu'il offre une action dramatique ou comique vraisemblable et logique, une action ordonnée depuis l'exposition jusqu'au dénouement de façon à tenir le spectateur en haleine, curieux, ému ou amusé. Une pièce bien ordonnée est toujours en même temps qu'un spectacle, un débat d'action et presque toujours pose un cas de conscience. Il suffit donc d'apporter sans verbiage, à ce débat, à ce cas, la solution chrétienne. Une action est toujours un exemple, répétons-le. C'est par l'exemple des "actes" représentés que le théâtre doit être chrétien. Et voyez par parenthèse comme cette conception permet de toucher les infidèles. Si sur la scène vous leur faites un discours, au fond d'eux-mêmes ils se rebifferont. Si au contraire vous leur racontez une histoire qui les intrigue et qui les prend au coeur, ils accepteront comme des faits les actes chrétiens dont vous aurez offert la représentation. Ils pourront en discuter, dire: "Moi, je n'aurais pas agi comme ce personnage." Ils n'en seront pas moins touchés. On leur aura rappelé et proposé la solution chrétienne."<sup>317</sup>

Il faut conclure qu'un théâtre chrétien existe qui est du théâtre tout court.<sup>318</sup>

## Bienfaits du théâtre chrétien

"Instaurare omnia in Christo".

Sa Sainteté Benoît XV.

Le théâtre de Ghéon et de Brochet offre de précieux avantages à la foi et à l'art dramatique.

Le premier bienfait de leur théâtre est de ramener la religion dans l'art dramatique par le but qu'ils poursuivent et par le choix des sujets qu'ils empruntent à l'univers entier. Et en apportant la religion, la foi catholique, sur les tréteaux, tout un monde inconnu et volontairement ignoré du théâtre bourgeois est livré en spectacle non seulement au peuple chrétien, mais à tout le peuple. Ghéon et Brochet, au lieu de créer des personnages aux prises avec le grand drame du salut, présentent ce drame tel que les saints l'ont vécu ou offrent en spectacle le drame de la Messe, ou de la Nativité, ou de la Rédemption. Ce n'est plus le drame rétréci à la peinture des passions, c'est le drame de la passion de la Croix manifestée par les saints.

La foi, selon Paul Claudel, apporte au théâtre quatre avantages. Ghéon et Brochet en ont fait bénéficier le théâtre, tout en adoptant un plan de travail différent de celui de Claudel. En apportant la foi sur les tréteaux, l'homme constate qu'il vit dans un milieu dramatique. Ainsi que l'écrit saint Paul, il est " en spectacle aux hommes et aux anges." Il est sans arrêt

"sur le plateau". Le deuxième avantage consiste en ce fait: la foi oblige aux difficultés. Rien n'est facile. L'homme n'est pas abandonné à lui-même. Il agit selon un plan humain et chrétien. En troisième lieu, chaque acte que nous posons est un symbole. Rien n'est gratuit. Chaque acte compte pour ou contre nous. Enfin, la foi "soulage et délivre notre nature en lui montrant cette fin dernière à laquelle elle est apte."<sup>319</sup> Il suffit d'embrasser dans un vaste regard l'oeuvre chrétienne de Ghéon et de Brochet pour constater que ces quatre bienfaits reviennent en spectacle avec une vigueur toujours nouvelle, parce que la forme du poème varie constamment. L'horizon du théâtre chrétien embrasse le divin et l'humain. L'homme entier vit sur les tréteaux.

Mais Gide conteste la possibilité d'un théâtre purement chrétien. Il écrit : " Qui dit drame, dit caractère, et le christianisme s'oppose aux caractères, proposant à chaque homme un idéal commun. Aussi le drame purement chrétien, à vrai dire, n'existe pas. Les Saint-Genest, les Polyeucte, peuvent bien s'intituler, s'ils le veulent, drames chrétiens. Ils sont chrétiens, en effet, par tout l'élément qui y entre, mais ne sont des drames qu'en raison de l'élément non chrétien que l'élément chrétien combat. Une autre raison pourquoi le théâtre chrétien n'est pas possible, c'est que le dernier acte se passe de toute nécessité dans la coulisse, je veux dire dans l'autre vie. Goethe l'a bien senti, c'est en plein ciel que s'achève le second Faust; c'est en plein ciel de même que se joue, je suppose, le sixième acte de Polyeucte, le sixième acte de Saint-Genest. Que si ni Corneille ni Rotrou ne l'écrivirent, ce n'est pas seulement que Polyeucte, Pauline, Saint-Genest, laissant au seuil du paradis tomber toute la passion par

quoi se soutenait le drame, chrétiens parfaits, complètement décaractérisés, n'ont en vérité plus rien à dire."<sup>320</sup> M. Maurice Edgar Coindreau, qui semble être un bon élève de Gide, cite son maître : " Le théâtre ne peut vivre que s'il présente des caractères, des types diversement originaux. Or, un des effets de la religion est justement d'unifier les individus, de faire disparaître ce qui en fait la variété en courbant tout le monde sous le joug d'une même morale. Les prétendus drames chrétiens cessent dès que les personnages ont été touchés par la grâce." M. Coindreau pontifie, ce qui fait bien sourire, à la suite, toujours, du maître : " On est donc amené à conclure, en toute impartialité, que la religion ne pourrait suffire à ranimer un théâtre agonisant."<sup>321</sup>

Réfutons d'abord le dernier point. Gide et Coindreau oublient-ils que si le Christ est l'idéal et l'exemple commun des chrétiens, ces mêmes chrétiens ne renoncent pas à leur personnalité propre avec tous ses déficits et acquis. Ceci, Gide l'a reconnu alors qu'il visitait le Mont-Cassin. Il fut frappé de voir que, sous l'uniformité de la règle, vivaient des moines d'une étonnante variété. D'ailleurs, la vie des saints, pour peu qu'on les connaisse, réfute l'argument. La religion, l'art aidant, peut, et les temps présents et passés le prouvent, aider à ranimer le théâtre. M. Coindreau parle trop vite. Ne connaît-il ces grands noms de l'art dramatique chrétien d'aujourd'hui : outre Claudel et Ghéon, Debout, Marcel, Brochet, Charasson, Des Granges, pour ne nommer que quelques dramaturges.

Revenons au premier sophisme. L'essence du drame chrétien ne consiste pas dans la lutte entre l'élément chrétien et l'élément non chrétien. Car le véritable ob-

jet du drame chrétien, c'est le répit donné à l'homme pour opérer sa purification. Le protestantisme, et Gide, compte sur une justification par la foudre divine. Or Dieu opère par sa grâce librement acceptée ou refusée. De plus, le péché et le drame de la Rédemption sont deux faits chrétiens. Gide ne comprend pas cela. Satan et Dieu existent. Et le Christ a été tenté. La faiblesse humaine est un fait chrétien. Le bien et le mal cohabitent dans l'homme. Ainsi donc, le drame chrétien existe, tel qu'il se manifeste dans la vie des saints ou tel que nous chrétiens le vivons. Quant au reste de l'argument: ce n'est pas le résultat qui intéresse, mais le conflit. Quel serait donc le sixième acte du Mystère de la Messe ? <sup>322</sup>

Des bienfaits qui découlent du drame chrétien, il faudrait noter en second lieu, sans que Brochet et Ghéon tendent à un prosélytisme direct, comment le théâtre chrétien peut secourir directement la foi. Ainsi, Suzanne Bing, comédienne israélite, s'est convertie alors qu'elle jouait le rôle d'Emélie dans Le Pauvre sous l'escalier au Vieux-Colombier en 1921. Et Ghéon rapporte ailleurs le témoignage de ce jeune homme qui tenait le rôle du Pendu et qui "ne semblait pas plus chrétien que les autres; en fait, il ne pratiquait pas. Dans la coulisse, un soir, le soir même de la "générale", il nous prit à part et, tout bas: "Dites-moi donc, monsieur Ghéon, savez-vous que vous me faites faire ma prière ? - Comment cela ? - A la fin du second acte, avant qu'on me pendre, je suis censé dire un "rosaire" dans mon coin ... - Eh nien ?- Eh bien... je le dis pour de bon... voilà ! " Pouvoir de la fiction sur la réalité." <sup>323</sup>

De plus, le drame chrétien ne peut-il seconder merveilleusement l'action catholique? Les Jocistes, les

Jécistes l'ont compris. Brochet n'écrivait-il pas : " Nos frères catholiques comprennent-ils à quel point le théâtre que nous édifions , ressucitons depuis plus de douze ans, peut servir puissamment l'"Action catholique".<sup>324</sup>"

Il n'y a aucun doute que tout doit concourir au règne du Christ dans le monde. Si l'art dramatique peut aider, loin de s'amoinrir, il s'agrandit, car pour le chrétien le théâtre ne peut suffire par lui-même.

Il s'avère encore que le théâtre chrétien suscite une foi plus intense chez le peuple fidèle lorsqu'il le convie aux "célébrations" ou aux manifestations religieuses. " Un art populaire chrétien, disait Ghéon, suppose un peuple chrétien et confessant publiquement ses croyances. Ils peuvent progresser de pair, s'aider, se reformer ensemble, et enfin, faire tant que la fille aînée de l'Eglise se manifeste au monde telle qu'elle est."<sup>325</sup>

Ce bienfait pour la foi individuelle et populaire provient de ce que chacun " assistant à la représentation d'une pièce de théâtre, échange sa personnalité contre celle du héros qui l'attire, devient ce héros à peu de frais, s'apprécie et se savoure dans la beauté de ce coeur généreux, de cette âme trop pure, de ce corps admirable."<sup>326</sup> Pourrions-nous souscrire maintenant à cette affirmation gratuite de Gide : " Si nous allons au théâtre, c'est pour y voir les passions, y entendre les voix que nous nous efforçons d'étouffer en nous-mêmes." Et Coindreau, à la remorque de Gide, de dire : "Les spectacles de Guignol donnent raison à l'auteur de Paludes. Si Guignol jouit toujours de la plus flatteuse popularité, c'est parce qu'il rosse le gendarme. Nous l'admirons et nous l'aimons quand, plus courageux que nous, il roule sous son bâton le cou du

sergot."<sup>327</sup> Avec Marc Sobriano, il ne faut pas attribuer ce plaisir à "un irrespect natif de l'autorité", comme M. Coindreau pourrait le croire ou encore parce " rosser le sergot" est une manifestation de courage. N'est-ce pas plutôt montrer un seul côté de l'individu qui peut prendre plaisir à la vengeance ou à la ruse? Mais, avec Sobriano encore, " comment expliquer le succès d'un Sherlock Holmes?"<sup>328</sup> Le bien, tout autant que le mal, réside dans l'homme. Le peuple fidèle se verra tel qu'il voudrait être en regardant agir les personnages du théâtre chrétien: saint ou honnête homme. D'ailleurs, Ghéon et Brochet, dramaturges chrétiens, nous l'avons dit, rebuttent le mal par une solution chrétienne, car ici le bien l'emporte toujours sur le mal. Et le peuple y prend joie. C'est pourquoi par cette substitution, base de la communion au théâtre, les saints représentés, sans aucun souci de prédication chez l'auteur, pourront aider la foi. C'est méconnaître, à notre sens, la nature de l'homme que de lui refuser une victoire du bien sur le mal. L'exemple entraîne. Cela vaut aussi pour le bien .

On a accusé Ghéon de faire du prosélytisme direct. Ghéon, pas plus que Brochet, n'a voulu faire du théâtre une chaire. Nous avons suffisamment démontré, dans notre étude sur l'esthétique de leur théâtre, que l'art n'est en aucune façon subjugué à la foi. Du théâtre de Ghéon et de Brochet, nous pouvons dire qu'il réalise le voeu de Pierre Dumaine : " La scène n'est pas une chaire. Ce qu'on peut attendre d'une scène chrétienne, c'est qu'elle épure l'atmosphère, c'est qu'elle combatte certains préjugés, c'est qu'elle dissipe certains miasmes, c'est en somme qu'elle prépare et facilite le travail direct du prêtre et des apôtres laïcs...

Il serait très beau que le théâtre chrétien, né sur le parvis de nos églises, y ramène peu à peu la foule curieuse, et qu'il donne à cette foule la curiosité d'aller plus loin, de franchir ce parvis, d'entrer dans l'église. Mais, lui, le théâtre, ne doit pas oublier que sa place reste sur le parvis."<sup>329</sup> N'avons-nous pas déjà écrit ce que Ghéon disait : " Le but du théâtre est de distraire : voilà la fin primordiale que je me propose. Si "j'édifie" avec tout cela tant mieux ! Mais il ne faut pas demander au théâtre d'être une thèse ou un sermon."<sup>330</sup> A cet effet, Le Noël de Greccio est un sermon de neuf pages que prononce saint François d'Assise. Mais Brochet prévoyait le feu : " A vrai dire sermon pour sermon, et celui-ci étant d'un mouvement dramatique excellent, le reproche est peu capable de m'émouvoir... Il y a un jeu aussi dans un discours, et si nous prétendions le nier, il faudrait de même biffer de l'art dramatique le chœur et le monologue."<sup>331</sup>

La foi est donc aussi bien servie que l'art dramatique, lorsque l'auteur crée une pièce, oeuvre d'art, sur un sujet chrétien, sans souci de convertir ou de prêcher.

Mais, si la foi peut profiter au théâtre de Ghéon et de Brochet, l'art dramatique peut aussi y tirer son profit et cela sous trois rapports : par le mélange du tragique et du comique, par l'emploi du merveilleux chrétien, par les multiples formes que peuvent revêtir l'oeuvre chrétienne.

A l'occasion du Pauvre sous l'escalier, Ghéon prévient que le thème ( Alexis abandonne son épouse le soir de ses noces, revient après dix-sept années d'absence et vit près d'elle sans lui dévoiler son secret

pendant autant d'années ) surprendrait le public et le porterait à rire. Il fallait donc parer à son rire. C'est alors que Ghéon réunit d'un côté les caractères sérieux de la pièce: Alexis, Emilie, Euphémien, Dame Aglaïs et le Seigneur Numa, et de l'autre " la foule médiocre, bornée, suffisante, pharisaïque ou simplement paresseuse des demi-chrétiens, des chrétiens sceptiques des chrétiens vulgaires, des chrétiens d'habitude et de facilité, tout le poids mort de la chrétienté, toute cette chrétienté de dernière zone qui ne diffère de la gentilité païenne que par l'hypocrisie - en plus : Dame Sophie, les domestiques, les galants et les fournisseurs. "Le monde" put jacasser, objecter, s'indigner, rire tout son saoul." C'est ainsi, continue Ghéon, que " la tragédie la plus irrécevable qu'on ait peut-être composée sur le plan de l'ascétisme et de l'héroïsme spirituel se transforma dès l'oeuf en tragi-comédie."<sup>332</sup>

Cette première expérience se résume ainsi :

" Elle ( Le Pauvre sous l'escalier), poursuit Ghéon, dut peut-être aussi à ce compromis esthétique de rester dans la vie , dans l'actualité. J'y ai appris à user du ton familier jusque dans les débats les plus subtils, jusque sur les hauteurs les plus abruptes, et à essayer de rejoindre, par l'humilité du langage, la simplicité ineffable et inaccessible de Dieu. C'est la leçon littéraire de l'Évangile. Tout ce que j'ai écrit depuis, dans le roman, pour le théâtre, a profité de cet enseignement."<sup>333</sup>

Cet emploi du comique et du tragique se poursuivra dans l'oeuvre de Ghéon et sera adopté par Brochet. Le Noël sur la place en offre un excellent exemple. A une scène gaie, vive, où les romanichels se préparent à représenter la naissance de Jésus succède la scène du

sublime "Magnificat" de la Vierge. Le Mort à cheval est construit de la même façon. L'arrivée des quatre pèlerins à l'auberge est d'un comique qui tient de Molière. Saint Jacques survient et réprimande les voyageurs d'avoir abandonné Félix : même ici le comique se mêle au tragique.

Dans Saint Félix et les pommes de terre de Brochet, Primo, petit et maigre, et Secundo, grand et gras, se tiennent sur le plan comique, tandis que saint Félix ne perd jamais son sérieux. Les deux fleurs devant le miroir présente des scènes d'un comique digne du Moyen-Age. Le gendarme et l'aubergiste s'opposent à Norbert et à Guéran, les deux pèlerins de saint Jacques.

L'union du rire et des larmes au théâtre chrétien n'est pas nouvelle. Ne voit-on pas dans la Passion de Gréban les gens se boucher le nez alors qu'ils enlèvent la pierre du tombeau afin que Lazare puisse sortir.<sup>334</sup> Et Shakespeare<sup>335</sup> n'offre-t-il pas l'exemple de ce mélange. Que l'on songe à Hamlet ! Sans doute, les répliques des fossoyeurs sont plutôt d'une gaieté triste, morbide, mais la sombre pensée d'Hamlet gagne en intensité à la suite de leurs propos.

Ghéon et Brochet ont employé le rire mêlé aux larmes avec habileté : la tension dionysiaque n'est jamais rompue lorsqu'il s'agit d'une tragédie ou pièce sérieuse. Ils accordent ainsi un répit à l'auditoire qui se laisse conduire aux larmes ou au rire dans l'instant. Il faut avoir vu jouer leurs pièces pour saisir toute la force de ce procédé.

On s'est fortement objecté à ce que Ghéon - et l'objection embrasse l'oeuvre de Brochet, implicitement du moins - se soit servi du merveilleux chrétien. Si nous étudions les pièces de ces deux auteurs, nous

verrons que le miracle est employé très souvent jusqu'à cinq fois dans une seule pièce ( La Bergère au pays des loups ). De plus, on reproche à Ghéon de passer la mesure. On apporte trois arguments que Ghéon réfute facilement. Le miracle est exceptionnel. Ghéon de répondre : " Le théâtre a souvent pour objet "l'exception". Bien souvent, on ne se contente pas au théâtre de la règle générale. Mais on y crée des types exceptionnels ( Don Juan, Le Tartuffe, Polyeucte, Phèdre ). Le public n'a plus la naïve croyance des anciens âges. Ghéon propose à son interlocuteur un voyage à Lourdes. Le merveilleux ne peut être représenté de façon à "donner le change". Qui dit que Ghéon le veut.

Ghéon constate chez ses adversaires le vieux préjugé réaliste ou naturaliste où toute convention est bannie. Nous l'avons déjà dit : l'art dramatique est par essence et plus que tout autre art de convention. Il y a des conventions de toutes sortes. Chaque genre au théâtre a les siennes. Le "Mystère" ne pourrait-il avoir les siennes ? Il y a le merveilleux chrétien. Les gens du Moyen-Age ne voyaient dans le merveilleux que les signes d'une réalité extérieure : l'Existence, la Providence, la Toute-puissance de Dieu. Que si on emploie le merveilleux chrétien par convention et que le public l'accepte comme tel, l'objection tombe. Faudrait-il représenter le miracle de façon réaliste ou naturaliste ? Elle ne vaut en aucun cas où l'auteur dramatique adopte un parti net ou violent de fiction. Ainsi Ghéon assimile-t-il le merveilleux chrétien au féerique parce que scéniquement il n'y voit aucune différence. Les deux réclament du spectateur rupture complète avec le vécu. Différence il y a : la féerie se rapporte au sens poétique et imaginaire, tandis que le miracle suppose les puissances cachées de la foi. Si l'au-

teur et l'auditeur accepte cette convention, que le miracle tel que représenté a été tel, aurait pu être tel, qu'il n'aurait pu être tel qu'il est représenté, la convention de part et d'autre est acceptée. Et l'objection contre le miracle tombe parce que loin de vouloir "donner le change", il en est ainsi convenu entre l'auteur et le spectateur.

Ghéon conclura que l'esthétique du merveilleux chrétien n'exige obéissance et soumission à l'objet que sur deux points essentiels : l'humanité, la doctrine; les sentiments de l'homme, l'économie des desseins révélés de Dieu. Ainsi donc, l'auteur qui sait la portée du miracle, n'en fait pas abus et l'emploie comme une arme puissante au théâtre. Et il faut savoir gré à Ghéon et à Brochet d'avoir mis en oeuvre cette puissance du mystère. Là où le miracle sera de mise, ces auteurs l'emploieront. Ce n'est pas tout le champ du théâtre chrétien. Le merveilleux chrétien offre au dramaturge un champ inexploité de l'art dramatique. Cet emploi du miracle permettra de présenter en images et de mettre en jeu les Tentations, les Péchés, les Vertus, la Grâce, les Dons de l'Esprit. Il permet de placer sur les tréteaux le monde entier corporel et spirituel ! Il permet le drame total "tout l'univers- l'homme et les créatures tendant vers Dieu comme à leur béatitude."<sup>336</sup>

A ses débuts, Ghéon se vit faire le reproche que le théâtre chrétien s'épuiserait vite puisqu'il reprendrait toujours les mêmes thèmes, la religion faisant disparaître les différences des caractères pour les conduire à un type commun. Gide disait à Ghéon : " Vous ne pourrez varier vos drames, vous ferez toujours le drame d'un converti, vous tomberez toujours dans la même situation."<sup>337</sup>

Qui ne voit la courte vue de cette prophétie ! Ghéon pour sa part a écrit soixante-quinze pièces et plus. Si la technique fondamentale ne varie pas, nous ne pouvons admettre toutefois que son théâtre soit sec, dépourvu de variété. Il faudrait citer Brochet qui, en écrivant quelque vingt-cinq moralités, tient à son actif le théâtre le plus varié.

Cette richesse de leur théâtre provient en partie - nous avons démontré que la religion n'uniformise pas les caractères - de ce que Ghéon et Brochet emploient des formes abandonnées depuis la Renaissance, sauf par Molière. En effet, ils se sont servi de la farce, de la parade, de l'impromptu, de la comédie, de la tragédie, du miracle, du mystère. C'est ainsi qu'ils apportent à l'art dramatique un regain de vie par l'emploi de formes propres au théâtre.

Revenant aux thèmes, disons avec Ghéon : " Ils ne manqueront pas. Hormis quelques fabliaux un peu crus, le trésor immense de nos aïeux, plein de gaieté, d'émotion, de foi, qui n'a pas été exploité, ni par le Moyen-Age faute de maturité, ni par l'âge classique faute d'approbation, ni par le romantisme faute de conviction précise ; celui qu'aurait sauvé et mis en forme le Shakespeare français qui, dans d'autres conditions historiques, se serait levé au grand siècle pour réaliser le miracle du drame chrétien national : la France n'a pas encore le sien. Voilà peut-être l'occasion unique de faire repartir le jet du vieil arbre médiéval."<sup>338</sup>

Il faudrait conclure ce chapitre avec Ghéon qui écrivait : " Bienfait pour la foi, cela va sans dire. Bienfait pour la culture. Bienfait pour l'art dramatique lui-même qui cesse d'être le privilège du petit nombre et de se développer en vase clos ou à demi-clos, ou de s'avilir devant le grand nombre en flattant ses plus bas

instincts. Ici, il va falloir parler à tout le monde ; tout le monde n'entendra pas tout, mais tout le monde aura sa part. L'auteur est tenu d'en combler le chacun, le plus raffiné, le plus simple. Problème délicat sans doute; mais il se posait tel devant Sophocle comme devant Gréban. Il n'est pas particulier à l'art dramatique chrétien : c'est le problème de l'art dramatique tout court, à un certain degré d'ampleur, de généralité et de conformité à sa nature. Je ne dis pas qu'on le résoudra tout de suite. En milieu catholique, il peut être réalisé."<sup>339</sup>

Ainsi, l'art dramatique et la foi bénéficient mutuellement l'un de l'autre, car "nous donnons, dit Ghéon, à la notion d'art, comme à la notion de foi, sa plénitude. Nous n'entendons céder d'un pouce ni sur un terrain, ni sur l'autre. Nous servirons d'autant mieux notre foi que nous servirons mieux notre **art** . C'est à **prendre** ou à laisser."<sup>340</sup> Voilà ce que Ghéon et Brochet ont réalisé. Voilà le fondement et la grandeur de leur théâtre. Foi intégrale et art dramatique "franc de tige" !

## CONCLUSION

Parce que l'esthétique de Henri Ghéon et de Henri Brochet s'appuie sur une conception catholique de l'art, la plus lumineuse, la plus précise, la plus ferme et la plus fidèle qui soit, elle mérite l'admiration de tous, même des purs artistes. Elle assure aussi au théâtre chrétien les meilleures conditions de survie et de propagation.

Le théâtre de Ghéon et de Brochet est vraiment celui de la chrétienté où s'hiérarchise tout l'univers en un chœur aux voix innombrables pour chanter Dieu. Rentré en grâce, l'art dramatique travaille de concert avec l'Eglise et contribue à la réfection de la société.

Avec Henri Ghéon et avec Henri Brochet, le théâtre retrouve ses conditions essentielles et, sans diminution aucune, s'assujettit à Dieu, Principe et premier Moteur de toute activité humaine.

## Table des chapitres

AVANT-PROPOS	1
INTRODUCTION : Vers les tréteaux	3
PREMIERE PARTIE : ESTHETIQUE	
Les maîtres	19
Situation de l'art dramatique	38
Poésie et littérature	50
Jeu, rythme et choeur	64
Règles et création de la pièce	84
SECONDE PARTIE : PLAN CHRETIEN	
Situation du théâtre chrétien	98
Le dramaturge chrétien	110
Terrain de communion	121
Bienfaits du théâtre chrétien	133
CONCLUSION	146
NOTES	148

## NOTES

- 1 - Belgique, Angleterre, Irlande, Italie et Canada.
- 2 - Les troupes alliées envahissaient la côte nor-  
mande, le 6 juin. Ghéon mourait le 13 juin. Il  
est né à Bray-sur-Seine en 1875 .
- 3 - La Relève, octobre, 1938, p. 161 .
- 4 - La Relève, idem, p. 161.
- 5 - Ghéon écrit au sujet de cet aumônier : " Il nous  
parlait abstraction. Il nous faisait entrer dans  
les hauts sommets de la théologie." Toutefois,  
Ghéon reconnaîtra en 1923 que de grands efforts  
se poursuivent pour rendre plus vivant l'ensei-  
gnement de la religion.
- 6 - Henri Ghéon, L'homme né de la guerre. Témoignage  
d'un converti. Bloud et Gay, Paris, 1926, p. 10.
- 7 - Henri Ghéon, La Relève, octobre, 1938, p. 162 .
- 8 - Ghéon quitta définitivement la Nouvelle Revue  
Française en 1924.
- 9 - Le Pain fut représenté au Théâtre des Arts en 1911  
et L'Eau-de-vie, au Vieux-Colombier en 1914. Déjà  
en 1899, Ghéon avait écrit Le Fils de M. Sage.
- 10 - Henri Ghéon, Jeux, Tréteaux et Personnages, No 47,  
p. 58.
- 11- Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers  
des Compagnons, No 3, janvier-février, 1945, p. 99
- 12 - Henri Ghéon, L'homme né de la guerre, p. 17
- 13 - "Pour moi, il n'y a rien au-dessus de moi." Max  
Stirner, Ce mot n'exprime-t-il pas les sentiments  
de l'artiste moderne qui attend tout de l'art.  
Parole citée dans Vies et doctrines des grands  
philosophes, Tome III, F. Palhiorès, F. Lanore,  
Paris, 1929.
- 14 - Henri Ghéon, L'homme né de la guerre, p. 17.
- 15 - Henri Ghéon, La Relève, octobre, 1938, p. 163 .
- 16 - Henri Ghéon, L'homme né de la guerre, p. 19.
- 17 - Armand Praviel, Du romantisme à la prière, Perrin,  
Paris, 1927, p. 178.
- 18 - Armand Praviel, idem, p. 178 .
- 19 - Henri Ghéon, L'homme né de la guerre, p. 25.
- 20 - Henri Ghéon, idem, p. 25.

- 21 - Péguy assistait aux funérailles et priait à l'é-  
lévation.
- 22 - Henri Ghéon, L'homme né de la guerre, p. 28.
- 23 - Henri Ghéon, idem, p. 38 .
- 24 - Henri Ghéon, idem, p. 80.
- 25 - Henri Ghéon, idem, p. 91.
- 26 - Henri Ghéon, idem, p. 91.
- 27 - Henri Ghéon, idem, p. 100.
- 28 - Henri Ghéon, idem, p. 115.
- 29 - Henri Ghéon, idem, p. 119.
- 30 - Henri Ghéon, idem, p. 222.
- 31 - Henri Ghéon, La Relève, octobre, 1938, p. 173.
- 32 - Henri Ghéon, Préface, Jeux et Miracles pour le  
peuple fidèle, première série, La Revue des Jeu-  
nes, Juvisy, 1922, p. 13.
- 33 - C'est dire, en même temps, la pensée de Ghéon sur  
le Moyen-Age.
- 34 - Henri Ghéon, J.T. P., No 47, p. 58..
- 35 - Henri Ghéon, idem, p. 58.
- 36 - Henri Brochet, J.T.P., No 6, p. 198.
- 37 - J.T.P., No 15, p. 466. ( Brochet est né à Paris en  
1898.)
- 38 - Jacques Copeau, J.T.P., No 1, p. 5.
- 39 - Père A. de Parvillez, Vers la réconciliation de  
l'Eglise et du théâtre, Etudes, 20 janvier, 1931,  
p. 230.
- 40 - Cité dans J.T.P., No 3, p. 673.
- 41 - André Bellessort, Athènes et son théâtre, Perrin,  
Paris, 1934, p. 54.
- 42 - Le théâtre de Sophocle dramatisent les relations  
entre dieux et les hommes.
- 43 - André Bellessort, Athènes et son théâtre, p. 52.
- 44 - Alfred Poizat, Les maîtres du théâtre, La Renais-  
sance du Livre, Paris, 1921, p. 70.
- 45 - Henri Ghéon, J.T.P., No 21, p. 130.
- 46 - " O temps incomparables, où un peuple ingénu était  
formé dans la beauté sans même s'en apercevoir, com-  
me les parfaits religieux doivent prier sans savoir  
qu'ils prient ! où docteurs et imagiers enseignaient

amoureusement les pauvres, et où les pauvres goûtaient leur enseignement, parce qu'ils étaient tous de la même race royale née de l'eau et de l'Esprit." Jacques Maritain, Art et scolastique, Louis Rouart, Paris, 1935, p. 34.

- 47 - Cité par Henri Massis, Défense de l'Occident, Plon, Paris, 1927, p. 256.
- 48 - Armand Praviel, Du romantisme à la prière, p. 194.
- 49 - Henri Ghéon, La Relève, octobre, 1938, p. 167.
- 50 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, Serge, Montréal, 1944, p. 59.
- 51 - Henri Ghéon, Partis-pris, Librairie Nationale, Paris, 1923, p. 229.
- 52 - Henri Brochet, J.T.P., No 44, p. 263. Nous ne saurions passer sous silence le magnifique effort de Gustave Cohen. Cf. Le théâtre en France au Moyen-Age, Le théâtre religieux (1928) et Le théâtre profane (1931), Reider, Paris. " Comment se fait-il, écrit Cohen, que nous soyons si peu sensibles ( je n'entends pas seulement les spécialistes, mais le grand public ) aux plus minimes et aux plus grandes productions de la statuaire, de la miniature et de la peinture médiévales et que nous demeurions en général étrangers et indifférents aux mystères ? La raison en est que ceux-ci ne nous apparaissent qu'à la lecture, c'est-à-dire privés de ce qui fut leur principal attrait." Cité par Henri Brochet, J.T.P., No 19, p. 82. Toutefois, nous ne pouvons approuver la conclusion de Cohen, qui reproche au Moyen-Age d'avoir "proposé à l'homme un théâtre de Dieu, qui est l'Univers prenant conscience de lui-même. Panthéisme"! Et l'homme peut et doit faire entrer Dieu dans toute vie humaine et même sur les tréteaux, pourvu que l'art atteigne un certain degré de hauteur et de noblesse.
- 53 - Henri Brochet, Nos Spectacles, No 54, juin-juillet, 1937, p. 15. La représentation eut lieu le 30 mai, 1937, à Senlis.
- 54 - J.T.P., No 57, p. 129.
- 55 - Cité dans J.T.P., No 4, p. 109.
- 56 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 69.
- 57 - Ghéon doit à Calderon de la Barca son Mystère de la Messe.
- 58 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 63.
- 59 - Henri Brochet, J.T.P., No 18, p. 39.
- 60 - Henri Ghéon se fit le défenseur du classicisme. Voir Partis-pris.
- 61 - Gustave Cohen, Le théâtre en France au Moyen-Age, Tome I, p. 8.

- 62 - Emile Faguet, Le dix-septième siècle, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris, p. 152.
- 63 - Georges Duhamel, Les poètes et la poésie, Mercure de France, Paris, 1922, p. 34.
- 64 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 79.
- 65 - Cité par Dussane, Le comédien sans paradoxe, Plon, Paris, 1923, p. 169.
- 66 - Emile Faguet, Dix-septième siècle, p. 322.
- 67 - André Bremond, Prière et poésie, Grasset, Paris, 1938, p. 154.
- 68 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 77.
- 69 - Henri Ghéon, idem, p. 79.
- 70 - Alfred de Musset, Sur l'art moderne, Mélanges de littérature, La Collection "Les Classiques", Larousse, Paris, p. 72.
- 71 - Dussane, Le comédien sans paradoxe, p. 117.
- 72 - Maurice Brillant, Préface, Le masque et l'encensoir, Gaston Baty, Bloud et Gay, Paris, 1926, p. 17.
- 73 - Jacques Copeau, Notice de la Jalousie du barbouillé, cité par Lucien Dubech, La crise du théâtre, Librairie de France, Paris, 1928, p. 117.
- 74 - Georges Lafenestre, Molière, Hachette, Paris, 1922, p. 106.
- 75 - Georges Lafenestre, idem, p. 106.
- 76 - Petit de Julleville, Le théâtre en France, Collin, Paris, 1921, p. 188.
- 77 - Maurice Brillant, Préface, Le masque et l'encensoir, p. 13.
- 78 - Jules Lemaitre, Impressions de théâtre, Tome IV, Lecène, Oudin et Cie, Paris, 1892, p. 23.
- 79 - Ch. Urbain et E. Lévesque, Le théâtre et l'Eglise; Bossuet, Maximes et Réflexions sur la comédie, précédées d'une Introduction et accompagnées de Documents contemporains et de notes critiques. Collection "La Vie chrétienne". Paris, 1930, p. 209.
- 80 - Jacques Copeau, J.T.P., No 59, p. 224.
- 81 - Cité par Petit de Julleville, Le théâtre en France, p. 207.
- 82 - Dussane, Le comédien sans paradoxe, p. 38.
- 83 - Henri Ghéon, Almanach catholique français, Bloud et Gay, 1923, Paris, p. 247.
- 84 - Cité par Petit de Julleville, Le théâtre en France, p. 211.
- 85 - Dussane écrivait : " Molière, c'est la raison qui

danse." Succinte et lumineuse formule ! Le comédien sans paradoxe, p. 89.

- 86 - Cité dans Le comédien sans paradoxe, Dussane, p. 245 .
- 87 - Paul Claudel, Positions et propositions, Tome I, Gallimard, Paris, 1928, p. 164.
- 88 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 64.
- 89 - Maurice Donnay, Alfred de Musset, Hachette, 1914, p. 273.
- 90 - Dussane, Le comédien sans paradoxe, p. 244.
- 91 - Maurice Donnay, Alfred de Musset, p. 170.
- 92 - Henri Ghéon, Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien, La Revue des Jeunes, 15 mai, 1935, p. 675.
- 93 - Dussane, Le comédien sans paradoxe, p. 244.
- 94 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 114.
- 95 - L'Amour des trois oranges, Turandot, L'Oiseau vert.
- 96 - Léon Chancerel, J.T.P., No 9, p. 347.
- 97 - Cité par Léon Chancerel, idem, p. 347.
- 98 - Henri Ghéon, J.T.P., No 72, p. 208.
- 99 - Cité par Jacques Prénat, Le bilan du Vieux-Colombier, Documents de La Vie intellectuelle, 20 décembre, 1930, p. 487.
- 100 - Jacques Prénat, idem, p. 487.
- 101 - C'est ici que Musset séjourna pour écrire ses fameuses Lettres de Dupuis et Cotonet ( 1837 ), oeuvre de la plus fine satire.
- 102 - Jacques Prénat, Le bilan du Vieux-Colombier, Doc. de La Vie intellectuelle, p. 487.
- 103 - Jacques Copeau a publié ses Souvenirs du Vieux-Colombier, Nouvelles Editions Latines, Paris, 1931.
- 104 - En collaboration avec Jacques Croué.
- 105 - Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier, p. 103.
- 106 - Dullin et Jouvet furent les ouvriers de la première heure au Vieux-Colombier.
- 107 - Robert Brasillach, animateurs de théâtre, I De Copeau à Charles Dullin, La Revue des Deux Mondes, 15 août, 1936, p. 795.
- 108 - Henri Ghéon, Partis-pris, p. 228.
- 109 - Gaston Baty, Le masque et l'encensoir, p. 319

- 110 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 107.
- 111 - Notons que tous les dramaturges sur le plan chrétien ne suivent pas cette esthétique.
- 112 - L'Art n'est gratuit qu'en Dieu, dont le Beau se dit en propre. L'artiste, par sa condition humaine et dans son mode d'opération, est rattaché à la matière.
- 113 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 17.
- 114 - Les sept voix de la lyre, Gaston Baty, Bulletin de la Chimère, No 2, mai, 1922, p. 17 et cité par Maurice Brillant, Préface, Le Masque et l'ensoir, p. 32.
- 115 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 20.
- 116 - Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, Editions Montaigne, Paris, 1938, p. 65. Touchard remarque justement : " Peut-être la T.S.F. aura-t-elle cette vertu libératrice de distinguer enfin d'une façon claire les pièces où la présence réelle est exigée - les seules vraies - de tout le fatras des autres." p. 65.
- 117 - Le cinéma dont on prétend qu'il tuerait le théâtre le fera de façon irrémédiable, si, comme Ghéon et Brochet et les théâtres d'avant-garde ( Pitoëff, Dullin, Baty, Courville, Jouvet ) à la suite de Jacques Copeau, les directeurs de théâtre ne tentent de débarrasser l'art dramatique des éléments superflus dont il souffre horriblement de nos jours ! Le cinéma emprunte l'acteur, la mise en scène, la parole, mais il manque de cette vie que seul le théâtre peut nous donner. Il se rapproche à l'heure actuelle du roman, car comme lui il se fonde sur la psychologie. "Le théâtre ne doit pas concurrencer le cinéma parlant en lui opposant des drames policiers, des vaudevilles adroits ou des mélodrames. Il doit rester dans le domaine de l'imagination sans limite opposé au réalisme direct et brutal de l'image". (Charles Dullin, Le Mois, 1er sept. au 1er octobre, 1933. p. 155.)  
L'opéra, qui se rapproche plus du théâtre, est un genre atrophié. L'élément musical domine tout le reste. Aujourd'hui, nous allons à l'opéra pour nous laisser charmer par la beauté ou la puissance de la voix de tel - ou telle - artiste. Du moins, c'est la conception qui prévaut chez le public.
- 118 - Voir à ce sujet : Conditions de l'art dramatique, L'art du théâtre, Henri Ghéon.
- 119 - Jacques Copeau, Propos de théâtre, La Revue des Jeunes, mai-juin, 1931, p. 203.
- 120 - Les jeux de lumières font partie du décor. Leur utilité ne saurait être sous-estimée. Ici, comme ailleurs, l'improvisation n'est pas de mise. Que l'on s'en serve, mais avec expertise.
- 121 - Metteur en scène anglais. L'un des premiers ré-

formateurs du théâtre. Voir *On the Art of Theatre*, Heinemann, London, 1914, et autres volumes.

- 122 - Cité par Maurice Brillant, *Le masque et l'encensoir*, p. 54.
- 123 - Il en est ainsi pour le chant qui devra continuer la parole, alors que celle-ci devient impuissante à exprimer la joie. Un juste dosage s'applique encore ici.
- 124 - On a déjà oublié les efforts de certains chorégraphes qui tentèrent de réduire la danse à une traduction plastique de la symphonie. La danse est un art autonome.
- 125 - Henri Ghéon, *Introduction au Jeu des Grandes Heures*, *L'Art Sacré*, juillet, 1938, p. 188.
- 126 - Henri Ghéon, *L'art du théâtre*, p. 36 .
- 127 - Cette communication d'expérience relève non pas de l'habitus artistique, mais plutôt de la nature sociale de l'homme, animal sociabile.
- 128 - Henri Ghéon, *L'art du théâtre*, p. 33.
- 129 - Henri Ghéon, *idem*, p. 43.
- 130 - Henri Ghéon, *idem*, p. 39.
- 131 - Henri Ghéon, *idem*, p. 40.
- 132 - Henri Ghéon, *idem*, p. 41.
- 133 - Henri Ghéon, *Fêtes dramatiques, Nos Spectacles*, No 51, mars, 1937. p. 5.
- 134 - Roger Varin, *Ghéon intime*, *Les Cahiers des Compagnons*, vol. 3, janv.-fév., 1945, p. 118.
- 135 - Jacques Maritain, *Art et scolastique*, p. 165.
- 136 - "A vrai dire l'art ne s'est isolé au XIXe siècle qu'à cause de la décourageante bassesse du milieu, mais sa condition normale est toute différente. Eschyle, Dante, Cervantès n'écrivaient pas sous une cloche pneumatique. En fait, d'autre part, il ne peut pas y avoir d'oeuvre d'art purement "gratuite", - l'univers excepté. Non seulement notre acte de création artistique est ordonné à une fin dernière, vrai Dieu ou faux dieu, mais il est impossible qu'il ne concerne pas, à cause du milieu où il trempe, certaines fins prochaines intéressant l'ordre humain ; l'ouvrier travaille pour un salaire, et l'artiste le plus désincarné a quelque souci d'agir sur les âmes et de servir une idée, serait-ce seulement une idée esthétique. Ce qui est requis, c'est la parfaite discrimination pratique entre la fin de l'ouvrier (finis operantis, disaient les scolastiques), et la fin de l'ouvrage (finis operis) : en sorte que l'ouvrier travaille pour son salaire, mais que l'ouvrage ne soit réglé et posé dans l'être qu'en ordre à son pro-

- pre bien à lui, nullement en ordre au salaire; en sorte que l'artiste travaille pour toutes les intentions humaines qu'il lui plaira, mais que l'oeuvre prise en elle-même ne soit faite, construite et membrée que pour sa propre beauté." Jacques Maritain, *Art et scolastique*, p. 127.
- 137 - M.S. Gillet, *La peur de l'effort intellectuel*, P. Lethielleux, Paris, 1929, p. 86.
- 138 - Pierre-Aimé Touchard, *Dionysos*, p. 111.
- 139 - Cité par Henri Brochet, *J.T.P.*, No 10, p. 323.
- 140 - Jacques Maritain, *Art et scolastique*, p. 137.
- 141 - Henri Ghéon, *L'art du théâtre*, p. 42.
- 142 - Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, p. 321.
- 143 - Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, p. 91.
- 144 - Henri Ghéon, *L'art du théâtre*, p. 30.
- 145 - Henri Ghéon, *Aridité et inspiration*, *Les Cahiers des Compagnons*, No 3, p. 68.
- 146 - Henri Ghéon, *Théâtre poétique et théâtre chrétien*, *Le Devoir*, 19 août, 1938.
- 147 - Henri Ghéon, *idem*.
- 148 - Jacques Maritain, *Frontières de la poésie*, *Art et scolastique*, p. 155.
- 149 - Raïssa Maritain, *Situation de la poésie* (en collaboration avec Jacques Maritain), *Desclée de Brouwer*, Paris, 1938, p. 45.
- 150 - Henri Ghéon, *L'art du théâtre*, p. 147. " Le style qui est, en somme, la poésie propre au théâtre s'est réfugié dans la poésie pure; et la poésie pure de ce temps, la poésie dite symboliste, est bien la plus fermée, hormis quelques exceptions, qu'aucun temps ait jamais produite." (Henri Ghéon).
- 151 - Henri Ghéon, *J.T.P.*, No 5, p. 146.
- 152 - Henri Ghéon, *Théâtre poétique et théâtre chrétien*, *Le Devoir*, 19 août, 1938.
- 153 - *Le théâtre en vers n'est pas condamnable, mais il semble falloir souscrire à cette pensée de Pierre-Aimé Touchard : "Si l'on défend le théâtre en vers, ce ne sera donc nullement au nom d'une poésie verbale ou purement lyrique, mais en fonction de la poésie dramatique dont le domaine est aussi bien dans l'action et dans la mise en scène que dans le style littéraire."* *Dionysos*, p. 156.
- 154.- Georges Duhamel, *Les poètes et la poésie*, p. 201.
- 155 - " Le dieu de l'art dramatique est donc avant tout

un dieu de dépassement, le dieu de la poésie frénétique, de la libération vertigineuse des sentiments." Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, p. 13.

- 156 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 117. La poésie du drame est donc le style propre au théâtre.
- 157 - Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, p. 86.
- 158 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 95.
- 159 - Adolphe Thalasso, Le Théâtre-Libre, Le Mercure de France, Paris, 1909, p. 35.
- 160 - Emile Faguet, Impressions de théâtre, Tome IV, p. 4.
- 161 - Henri Ghéon, Préface, Jeux et miracles pour le peuple fidèle, deuxième série, La Revue des Jeunes, Juvisy, 1923, p. 10.
- 162 - Henri Ghéon, idem, p. 10.
- 163 - Henri Ghéon, J.T.P., No 3, p. 10.
- 164 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 95.
- 165 - Il ne s'agit nullement du symbolisme tel que que certains poètes l'ont compris. Ici, il faut un symbole clair, dont l'interprétation puisse s'accomplir dans l'instant chez le spectateur.
- 166 - Maurice Brillant, Préface, Le masque et l'encensoir, p. 17 (déjà cité)
- 167 - Cité par Henri Gouhier, Théâtre, La Vie Intellectuelle, 10 avril, 1938, p. 153. (Du meilleur au pire, Pierre Brisson)
- 168 - Henri Gouhier, Théâtre, idem, p. 153.
- 169 - Gabriel Marcel, métaphysicien et dramaturge chrétien, fut l'un des douze membres du comité de lecture.
- 170 - Gaston Baty, Le masque et l'encensoir, p. 310.
- 171 - Cité par Maurice Brillant, Préface, idem, p. 62.
- 172 - Gaston Baty, cité par Maurice Brillant, idem, p. 69.
- 173 - Simon Gantillon, Bulletin de la Chimère, XIII, p. 208 et 209, cité par Maurice Brillant, idem, p. 64.
- 174 - Maurice Brillant, idem, p. 69.
- 175 - Maurice Brillant, idem, p. 78.
- 176 - Henri Brochet, J.T.P., No 58, p. 169.
- 177 - Henri Brochet, idem, p. 171.
- 178 - Cité par Henri Brochet, idem, p. 166.

- 179 - Léon Chancerel s'occupe du théâtre scout qui célèbre les patrons de ce groupe - saint Georges entre autres - dans des jeux "familiers, souvent émouvants pour les joueurs et non dépourvus d'intention dramatique - célébrations spontanées, authentiquement scoutes, et qui ne prétendent à rien d'autre que d'être un jeu sincère d'où toute littérature est bannie et que personne ne songe à fixer sur le papier." L.Chancerel, L'Art dramatique, cité par Henri Brochet, J.T.P., No 58, p. 169.
- 180- Henri Ghéon, J.T.P., No 58, p. 170.
- 181 - Henri Ghéon, J.T.P., No 17, p. 14.
- 182 - Henri Brochet, J.T.P., No 74, p. 251.
- 183 - Henri Brochet, J.T.P., No 58, p. 170.
- 184 - Cité par Henri Brochet, J.T.P., No 1, p. 32.
- 185 - Henri Ghéon, J.T.P., No 17, p. 16.
- 186 - Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 108. Voir chapitre : Jeu, rythme et chœur.
- 187 - Henri Brochet, J.T.P., No 58, p. 171, (déjà cité).
- 188 - Voir chapitre : Règles et création de la pièce.
- 189 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 36.
- 190 - Henri Ghéon, idem, p. 83.
- 191 - Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, p. 153.
- 192 - Henri Ghéon n'a pas hésité à employer le vers libre : Job, Les trois miracles de sainte Cécile, Le Mystère du roi saint Louis, La Mort de Lazare. Henri Brochet préfère l'octosyllabe. Il s'en est servi dans ses adaptations de la Passion de Gréban.
- 193 - Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 68.
- 194 - Cf. note 177.
- 195 - Henri Ghéon, J.T.P., No 5, p. 158.
- 196 - Henri Ghéon, Le Théâtre poétique et théâtre chrétien, Le Devoir, 19 août, 1938.
- 197 - Henri Ghéon, quinze ans de théâtre sur le plan chrétien, La Revue des Jeunes, 15 mai, 1935, p. 680.
- 198 - René Salomé, Chronique dramatique, Etudes, 1933.
- 199 - Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier, p. 26 .
- 200 - Henri Ghéon, J.T.P., No 58, p.170.
- 201 - Léon Chancerel, Les jeux dramatiques, Editions du Cerf, Juvisy, 1936, p. 9 . Ce que disait Chancerel au sujet des jeux dramatiques s'applique au théâtre. Le verbalisme n'a aucune valeur. Mais il faut remarquer la divergence de pensée entre Chancerel

d'une part et Ghéon et Brochet d'autre part. Cf. note 176.

- 202 - François Bloch-Lainé, J.T.P., No 6, p. 200.
- 203 - Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier, p. 76.
- 204 - Henri Brochet, J.T.P., No 58, p. 171. A propos du théâtre d'Extrême-Orient, ces deux notes peuvent entretenir notre méditation dramatique. Le No japonais, dont Paul Claudel a donné une définition étrange, mais juste: "Le drame, c'est quelque chose qui arrive; le No, c'est quelqu'un qui arrive", établit cette véritable et nécessaire communion entre public et auteur par l'acteur. Le texte est même suivi par le spectateur qui "de temps à autre lève les yeux pour suivre les évolutions calculées de la danse, glissements immatériels, avec quelques gestes éblouissants, sur un fond "d'immobilité frémissante"." ( J.T.P., No 79, p. 139-140.) "De ses conversations avec Paul Claudel, Dom G. M. Bergerem nous rapporte : "De nos jours, dit-il (P. Claudel), on a perdu le sens du théâtre. Celui-ci, jadis, était un acte essentiellement religieux; de là son caractère de profond sérieux. C'est encore le cas du No japonais, dont les sujets n'ont pas varié depuis le XIIIe siècle; qui ont été transmis par les grandes familles et dont les auteurs sont généralement des représentants de l'élite de la société japonaise. - Le caractère religieux est si intense que l'acteur jeûne vingt-quatre heures avant la représentation. - Pour nous Européens, ce spectacle est un supplice... Mais quelqu'un qui a du goût peut arriver à jouir de ces représentations. Il gardera de toutes façons dans sa mémoire une impression d'étrange grandeur. Notre théâtre moderne n'en comprend plus la beauté ; le geste est devenu un réflexe nerveux et court, sans expression plastique. - Et cependant, quel élément dramatique unique"." Cité dans J.T.P., No 59, p. 228.
- 205 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 133- 134.
- 206 - Henri Ghéon, Préface, Jeux et Miracles pour le peuple fidèle, première série, p. 90-91. Il faut avoir vu le jeu d'un jeune acteur tel que le Norbert des Compagnons de Saint-Laurent pour comprendre ce que peut un texte scénique.
- 207 - Henri Ghéon, idem, p. 244-245.
- 208 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 83.
- 209 - R.P. Gustave Lamarche, Ghéon et la rythmique du drame, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 89. Le Père Lamarche, dramaturge et poète, est connu au théâtre par son Jonathas surtout. Il est aussi l'auteur de Jeux qui furent représentés au Sanctuaire de Lourdes, à Rigaud.
- 210 - Henri Brochet, J.T.P., No 39, p. 98.
- 211 - Henri Brochet, J.T.P., No 58, p. 180.

- 212 - Roger Varin, Ghéon intime, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 118.
- 213 - Henri Ghéon, J.T.P., No 47, p. 61. Le jeune metteur en scène ne doit pas désespérer. Mais, c'est là la difficulté de son art. Ne s'improvise donc pas metteur en scène qui en a l'idée. Il faut l'apprentissage.
- 214 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 87 à 91.
- 215 - La parade du pont-au-diable, Henri Ghéon, André Blot, Paris, 1938.
- 216 - Henri Brochet, Avertissement, Mollesse, raisin, et sacrifice, André Blot, Paris, 1927, p. 12
- 217 - Henri Brochet, J.T.P., No 18, p. 38.
- 218 - Henri Ghéon, Au sujet de Violante, La Revue des Jeunes, 15 mars, 1933, p. 434.
- 219 - Henri Ghéon, Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien, La Revue des Jeunes, 15 juin, 1935, p. 831.
- 220 - Henri Ghéon, Fêtes dramatiques, Nos Spectacles, No 51, mars, 1937, p. 7
- 221 - Au temps d'Eschyle, on ne comptait que deux acteurs. Sophocle en augmenta le nombre.
- 222 - Henri Ghéon, Fêtes dramatiques, Nos Spectacles, No 51, p. 8.
- 223 - Cité par Jean Cusson, Un réformateur du théâtre: Léon Chancerel, Fides, Montréal, 1942, p. 61.
- 224 - Cité par Jean Cusson, idem, p. 62.
- 225 - Henri Brochet, J.T.P., No 76, p. 48.
- 226 - D'un maître de l'esthétique du drame grec, cette parole peut faire réfléchir tous ceux qui travaillent au théâtre de jeu et du chœur. "D'une manière générale dans le Drame grec la poésie des chœurs est d'un caractère difficile et peu accessible au public. Je crois que l'élément essentiel en est moins le sens que l'intonation, la violence ou la rémission, l'accélération ou l'élargissement du débit, et tous les éléments de rythme - moins le sens des mots que le train de la pensée et l'expression des sentiments; - parfois seulement un soutien de batterie ou parfois la musique pour donner le déploiement nécessaire. Il n'est nullement nécessaire que le public comprenne le sens de chaque phrase. Parfois un chuchotement mystérieux sera suffisant. Parfois les différentes parties du Chœur chevaucheront l'une sur l'autre." Paul Claudel, Avertissement, Les Coéphores d'Eschyle, traduction de Paul Claudel, Gallimard, 1920 p. 63.
- 227 - Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier, p. 92.
- 228 - Henri Ghéon, Fêtes dramatiques, Nos Spectacles, No 51, p. 7

- 229 - Henri Ghéon, idem, p. 7.
- 230 - Henri Ghéon, idem, p. 7.
- 231 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 77.
- 232 - Jacques Maritain, idem, p. 63.
- 233- Il faudrait méditer longuement sur cette remarque de Baudelaire: " Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel; et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai". Et encore : " Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infailibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu'un critique devint poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique." Cité par Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 230-231.
- 234 - Henri Ghéon, J.T.P., No 21, p. 130.
- 235 - Stanislas Fumet, Le procès de l'art, Plon, Paris, 1929, p. 93.
- 236 - Henri Ghéon, J.T.P., No 17, p. 17.
- 237 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 73.
- 238 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 237.
- 239 - Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 101.
- 240 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 237.
- 241 - Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 100.
- 242 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 265.
- 243 - Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 101.
- 244 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 265.
- 245 - Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 100 .

- 246 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 29.
- 247 - Henri Ghéon, J.T.P., No 17, p. 17. Cette mise au point de Pierre-Aimé Touchard ne saurait être o-mise : " En fait la mise en scène proprement dite, c'est la coordination de tous les éléments qui concourent à la représentation de l'oeuvre écrite: le décor n'est que l'un de ces éléments, et son exécution se trouve la plupart du temps confiée à un autre que le metteur en scène. Mais c'est celui-ci qui en conçoit et en impose l'esprit, c'est lui qui fait évoluer les acteurs sur la scène, qui décide de l'interprétation du texte. Il est, et prétend à être de plus en plus le second créateur de la pièce, et le fait qu'actuellement il est souvent directeur du théâtre où il met en scène lui confère des pouvoirs quasi dictatoriaux. Son influence sur l'évolution du style dramatique est donc considérable. S'il ne dépend pas absolument de lui qu'une oeuvre de valeur soit saccagée, il peut néanmoins en multipliant les artifices pour rendre acceptable une oeuvre médiocre contribuer à pervertir le goût du spectateur, à lui faire perdre le sens du style dramatique." Dionysos, p. 157.
- 248 - Henri Ghéon, Aridité et inspiration, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 101.
- 249 - Henri Ghéon, idem, p. 102.
- 250 - Henri Ghéon, idem, p. 101.
- 251 - Père Gustave Lamarche, Ghéon et la rythmique du drame, Les Cahiers des Compagnons, vol. 3, p. 91.
- 252 - Henri Ghéon, Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien, La Revue des Jeunes, 15 mai, 1935, p. 676.
- 253 - Henri Ghéon, Almanach catholique français, 1923, p. 243.
- 254 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 159.
- 255 - Jacques Madaule, Le génie de Paul Claudel, Desclée de Brouwer, Paris, 1933, p. 300.
- 256 - Jacques Madaule, Le drame de Paul Claudel, Desclée de Brouwer, Paris, 1936, p. 328.
- 257 - Jacques Madaule, idem, p. 332.
- 258 - Paul Claudel, Préface, Le génie de Paul Claudel, Jacques Madaule, p. 11.
- 259 - Cité par Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 97.
- 260 - Cité par Jacques Maritain, idem, p. 250.
- 261 - Maurice Brillant, Préface, Le masque et l'encensoir, p. 94.
- 262 - Henri Ghéon, Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien, La Revue des Jeunes, 15 mai, 1935, p. 676.

- 263 - Henri Ghéon, idem, p. 676.
- 264 - Alfred Poizat, Le théâtre catholique, Manuel de la littérature catholique, p. 61.
- 265 - Pierre Dumaine, Manuel de la littérature catholique en France depuis 1870 à nos jours.
- 266 - Cité par Alfred Poizat, idem, p.62.
- 267 - Cité par Alfred Poizat, idem, p. 63. Voir note 252.
- 268 - Ch. Urbain et E. Lévesque, Le théâtre et l'Eglise, p. 120.
- 269 - Maurice Edgar Coindreau, La farce est jouée, Ed. de la Maison Française, New York, 1942, p. 162.
- 270 - Sa mort est survenue en 1939. De son vrai nom, le chanoine (plus tard Monsignor) Roblot.
- 271 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 113.
- 272 - Jacques Maritain, idem, p. 112.
- 273 - Jacques Maritain, idem, p. 112.
- 274 - Jacques Maritain, idem, p. 114.
- 275 - Père Alphonse de Parvillez, Prenons le théâtre au sérieux, Nos Spectacles, No 22, avril, 1934, p. 5.
- 276 - Jacques Maritain, Art et scolastique, p. 283.
- 277 - Stanislas Fumet, Le procès de l'art, p. 165.
- 278 - Cité par Jacques Maritain, Art et scolastique, p.156.
- 279 - Cité par Jacques Maritain, idem, p. 123. Oscar Wilde disait: " L'art supérieur rejette le fardeau de l'esprit humain." André Gide soutiendra que la morale est une dépendance de l'esthétique.
- 280 - Jacques Maritain, idem, p. 123.
- 281 - Jacques Maritain, idem, p. 161.
- 282 - Voir note 111.
- 283 - Henri Ghéon, Souveraineté de Dieu sur les lettres et sur les arts. Rapport présenté à la troisième séance du Congrès de la Ligue Apostolique en 1927. Appendice, Partis-pris, p. 228.
- 284 - Henri Ghéon, idem, p. 226.
- 285 - Père Alphonse de Parvillez, Vers la réconciliation de l'Eglise et du théâtre, Etudes, 20 janv., 1931, p. 223.
- 286 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 40.
- 287 - Henri Ghéon, idem, p. 42.

- 288 - Henri Ghéon, idem, p. 185.
- 289 - Henri Ghéon, Jeux et Miracles pour le peuple fidèle, première série, Préface, p. 16.
- 290 - Henri Ghéon, Partis-pris, p. 238.
- 291 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 212.
- 292 - Albert Lergon, Henri Ghéon et le théâtre chrétien, Orientations religieuses, intellectuelles, littéraires, No 3, décembre, 1937, p. 194.
- 293 - Henri Ghéon, Jeux et Miracles pour le peuple fidèle, première série, p. 19.
- 294 - Paul Claudel, Positions et Propositions, vol. I, p. 16.
- 295 - Henri Ghéon, Introduction au Jeu des Grandes Heures, L'Art sacré, juillet, 1938, p. 186.
- 296 - Henri Ghéon, Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien, La Revue des Jeunes, 15 juin, 1935, p. 818.
- 297 - Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier, p. 86.
- 298 - Cité par Léon Chancerel, Espoirs, promesses et conditions de redressement et de renouveau dramatiques, Etudes, 20 octobre, 1936, p. 237.
- 299 - Cité par Léon Chancerel, idem, p. 237.
- 300 - Henri Ghéon, Jeux et Miracles pour le peuple fidèle, Préface, première série, p. 13.
- 301 - Henri Ghéon, Introduction au Jeu des Grandes Heures, L'Art sacré, juillet, 1938, p. 186.
- 302 - Henri Ghéon, Préface, Le Comédien et la grâce, Plon, Paris, 1925, p. II .
- 303 - Henri Ghéon, idem, p.V.
- 304 - Henri Ghéon, Introduction au Jeu des Grandes Heures, L'Art sacré, juillet, 1938, p. 185.
- 305 - Cité par le Père Emile Legault, Jacques Copeau et les destinées du théâtre, Le Devoir, 11 mars, 1939.
- 306 - Gaston Baty, Le masque et l'encensoir, p. 105.
- 307 - Lucien Dubech, La crise du théâtre, p. 50.
- 308 - Père Alphonse de Parvillez, Prenons le théâtre au sérieux, Nos Spectacles, No 22, avril, 1934, p. 4.
- 309 - Jacques Debout, Les mauvaises raisons contre le théâtre chrétien, Nos Spectacles, No 9, janvier, 1933, p. 4.
- 310 - Jacques Debout, idem, p.5.

- 311 - Cité par Henri Brochet, J.T.P., No 86, p. 44.
- 312 - Henri Brochet, J.T.P., No 66, p. 30.
- 313 - Henri Brochet, J.T.P., No 83, p. 241.
- 314 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p.187.
- 315 - Albert Lergon, Henri Ghéon et le théâtre chrétien, Orientations religieuses, intellectuelles, littéraires, No 3, décembre, 1937, p. 195.
- 316 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 191.
- 317 - Pierre Dumaine, Le théâtre et le cinéma, Nos Spectacles, No 49, janvier, 1937, p. 12.
- 318 - Henri Ghéon, J.T.P., No 47, p. 63.
- 319 - Paul Claudel, Positions et propositions, vol.II, p. 248 à 250.
- 320 - André Gide, Nouveaux Prétextes, p. 20-21. Cité par Albert Lergon, Henri Ghéon et le théâtre chrétien, Orientations religieuses, intellectuelles, littéraires, p. 198-199.
- 321 - Maurice Edgar Coindreau, La farce est jouée, p. 207-208.
- 322 - Albert Lergon, article déjà cité, p. 196-199.
- 323 - Henri Ghéon, Le Comédien et la grâce, p. IX.
- 324 - Henri Brochet, Le théâtre chrétien à l'Exposition, La Croix, 16 octobre, 1937.
- 325 - Henri Ghéon, Jeux et Miracles pour le peuple fidèle, première série, p. 23.
- 326 - Stanislas Fumet, Le procès de l'art, p.174.
- 327 - Maurice Edgar Coindreau, La farce est jouée, p. 208.
- 328 - Marc Sobriano, Théâtre populaire et metteurs en scène, La Revue des Jeunes, 10 février, 1939, p. 208-209.
- 329 - Pierre Dumaine, Le théâtre et le cinéma, Nos Spectacles, No 49, janvier, 1937, p. 13.
- 330 - Roger Varin, Ghéon intime, Les Cahiers de Compagnons, vol. 3, p. 119.
- 331 - Henri Brochet, J.T.P., No 58, p. 152.
- 332 - Henri Ghéon, Préface au Pauvre sous l'escalier, La Vie Intellectuelle, reproduite dans le programme des Compagnons de Saint-Laurent lors de la représentation du Pauvre sous l'escalier à Montréal, en février 1945.
- 333 - Henri Ghéon, idem.
- 334 - Gustave Cohen, Le théâtre religieux en France au

au Moyen-Age, Reider, Paris, 1928, p. 53.

- 335 - Chez Corneille même, le comique se mêle au tragique. Qui ne saisit le comique de certaines situations dans Le Cid.
- 336 - Voir la préface de Jeux et Miracles pour le peuple fidèle, deuxième série.
- 337 - Cité dans le Courrier des lettres, "Chez Henri Ghéon", Christian Melchior-Bonnet, Sept, 10 mai, 1935.
- 338 - Henri Ghéon, L'art du théâtre, p. 190.
- 339 - Henri Ghéon, idem, p. 188-189.
- 340 - Henri Ghéon, Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien, La Revue des Jeunes, 15 mai, 1935, p. 822.