Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 23 (1920-1921)

Artikel: Le théâtre du vieux-colombier
Autor: Weck, René de
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749740

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER

I. — M. JACQUES COPEAU, ARTISTE ET INDUSTRIEL

En affirmant que l'œuvre accomplie, au théâtre du Vieux-Colombier, par M. Jacques Copeau et par sa compagnie constitue, non seulement pour la France, mais pour l'Europe, une des *réussites* les plus parfaites de l'art dramatique contemporain, on exprime aujourd'hui une vérité banale, que personne ne conteste plus.

Il n'en demeure pas moins intéressant de rechercher ce qui fait la valeur de cet effort et pourquoi il obtient un succès mérité.

Selon les mobiles auxquels obéit l'„animateur" d'une entreprise théâtrale, le théâtre peut n'être qu'une industrie assez basse, comparable à celle du fabricant d'alcools frelatés ou de photographies grivoises, ou bien devenir un art complet, synthèse de tous les arts. Il comporte néanmoins, de toute nécessité, un élément d'art et un élément d'industrie. Les bons directeurs sont ceux qui, également bien doués dans l'un et l'autre sens, accordent à ces deux parts de leur domaine une égale attention, mais subordonnent nettement les moyens à la fin poursuivie, les méthodes industrielles à la conclusion esthétique.

M. Copeau est un bon directeur.

Assez intelligent pour comprendre tous les textes que peut lui offrir la littérature de tous les temps et de tous les pays, assez sensible pour s'enthousiasmer, pour se pénétrer physiquement de l'œuvre qu'il aura choisie, assez imaginatif pour en concevoir l'exécution dans ses moindres détails, théoricien, critique, peintre, architecte, acteur et musicien, le fondateur du Vieux-Colombier est un artiste doublé d'un érudit. Mais c'est aussi un homme qui a le sens des réalités. C'est une intelligence servie par une volonté. En créant son théâtre, il savait exactement ce qu'il voulait et comment il arriverait à le réaliser un jour, mais il avait en même temps supputé ce qu'il pouvait obtenir tout de suite. Il voyait le but et connaissait ses forces. Il n'a jamais cherché à brûler une étape. On a l'impression qu'il se donne toujours des tâches bien définies, qu'il n'en aborde aucune avant d'avoir achevé celle qui doit, en logique et en pratique, se présenter d'abord.

Le Vieux-Colombier fait penser à une usine, qui aurait eu — dans un site médiocrement avantageux, imposé plutôt que choisi —, des débuts très modestes et qui, peu à peu, grâce à l'énergie du patron, se serait développée sagement, sans bruit, visant moins à augmenter sa production qu'à en assurer l'excellence.

Cette comparaison semble s'imposer davantage à mesure que l'on étudie plus attentivement le lieu, son organisation, sa troupe, les principes de mise en scène qu'elle applique, le répertoire qu'elle joue.

II. — ASPECT DES LIEUX

Dans une vieille rue de la rive gauche, le théâtre du Vieux-Colombier élève une façade sans prétention.

Par un couloir encombré de plâtres poussiéreux, la porte cochère de l'immeuble voisin donne accès à une cour étroite, où quelques arbres, eomme du fond d'un puits, dressent leurs troncs verdâtres vers la lumière du ciel. On y voit des amoncellements de matériaux disparates, un fouillis de constructions enchevêtrées, appentis, escaliers, passerelles, murailles de briques et de verre. La porte du fond, cependant, ne conduit ni à des „studios" de peintres ou de sculpteurs ni à des entrepôts de marchandises, mais aux bureaux et ateliers de l'organisation Copeau.

Cette entreprise de spectacles est conduite de façon à pouvoir se suffire à elle-même. Administrée comme une usine, elle n'a pas seulement ses services de publicité et de propagande, mais ses ateliers de charpente, de menuiserie, d'électricité, de couture et, depuis quelque temps, une école professionnelle qui forme des comédiens selon les règles sévères de la maison.

Passionné d'indépendance, le directeur du Vieux-Colombier a toujours évité de recourir, même pour les parties les plus matérielles de son industrie, à des concours étrangers.

Les artisans formés par lui — électriciens, décorateurs, costumiers — assurent mieux que des spécialistes appelés du dehors la réalisation de ses dessins, ils ne risquent point d'y apporter, avec des habitudes prises ailleurs, des ferments d'hérésie; ils sont dociles et souples parce qu'ils comprennent le pourquoi de leur tâche et qu'ils en aiment la singularité. Mais un petit théâtre ne pourrait pas, de ses seuls travaux, faire vivre tout ce monde: les

ateliers dirigés par M. Louis Jouvet — qui est par ailleurs un des premiers acteurs comiques de notre temps — travaillent donc pour la ville et entreprennent, en matière d'éclairage et de menuiserie, toutes installations d'appartements, magasins et bureaux.

Le Vieux-Colombier exécute lui-même les costumes de ses comédiens. Ce faisant, il vise à l'économie, au meilleur sens du mot. Il ne cherche pas à éblouir par de somptueuses trouvailles, mais il demande ses maquettes à de bons artistes uniquement soucieux d'illustrer avec exactitude un texte dramatique, et il les réalise fidèlement.

La salle de spectacle, elle aussi, est conçue dans le même esprit de décence et de simplicité robuste. Elle a un peu l'aspect d'une vaste grange ou d'une église de village, claire, propre et modeste. Ni dorures, ni cariatides, ni fresques allégoriques. Pas de loges, pas de balcons. Tous les spectateurs sont assis sur le même plan incliné qui descend vers la scène. Celle-ci, reliée à la salle, sur toute sa largeur, par un perron de quelques marches, est en pierre. Et quand le rideau se lève, au lieu de la toile de fond qui, dans les autres théâtres, tremble parfois d'inquiétants frissons, on aperçoit un mur. M. Copeau travaille dans le solide: nous le verrons mieux encore en examinant ses procédés de mise en scène.

III. — LA TROUPE

La compagnie du Vieux-Colombier se distingue des autres avant tout par la discipline. On sent qu'elle a un chef et qu'elle lui obéit avec joie. Le chef d'ailleurs s'efface lui-même devant l'œuvre qu'il sert. Chacun, à son exemple, est animé du désir de servir. C'est pourquoi il n'y a pas de „vedettes“ dans cette troupe. Telle qui fut hier princesse ne rougira pas d'être demain servante. L'acteur à qui l'on accorda, dans telle pièce du répertoire, quelques répliques à peine sera le principal interprète d'une autre. Le „patron“ lui-même, bien loin de s'adjuger toujours les rôles les plus avantageux, choisit dans certains spectacles un emploi de figurant anonyme.

Les compagnons de M. Copeau comprennent et respectent leur texte. C'est, semble-t-il, l'étude directe de l'œuvre en soi qui détermine leur jeu. Ils ne s'embarrassent ni de commentaires ni de traditions et ne prêtent point à un auteur d'autres intentions

que celles exprimées par sa pièce. Cette méthode convient également au théâtre classique et aux plus récentes recherches des dramaturges modernes. Elle combat le cabotinage, défend à l'acteur de se tailler un succès personnel aux dépens de ses camarades, empêche la voix de l'interprète de couvrir celle du créateur, maintient à sa juste place chacun des éléments dont se compose le spectacle, assure enfin au drame une interprétation homogène et vivante. Elle donne aux acteurs un accent de conviction qui leur confère sur le public une singulière autorité; elle leur permet d'allier, comme Shakespeare dans *La Nuit des Rois,* la plus exacte discipline à la plus libre fantaisie.

La plupart de ces comédiens sont jeunes. M. Copeau ne fait pas jouer les amoureux par des septuagénaires. Sans attribuer à l'athlétisme une importance que d'autres parfois lui donnèrent au préjudice du drame, il entend que les dons physiques soient cultivés par ses disciples comme ceux de l'esprit. Sa troupe possède des acrobates, des athlètes et des danseurs que plus d'un music-hall pourrait lui envier.

Mais ce qui la caractérise, c'est, en somme, une compréhension juste du but et des moyens, une adaptation mesurée des ressources à la fin poursuivie.

IV. — LA MISE EN SCÈNE

On commence à se rendre compte que le développement du cinéma doit exercer sur l'évolution du théâtre, en matière de mise en scène et de décors, une influence rigoureusement semblable à celle de la photographie sur les destinées de la peinture.

La chambre noire et la plaque sensible ont tué la peinture documentaire. Elles ont libéré le peintre du souci de „reproduire". Il a très vite abandonné la lutte contre la mécanique et la chimie sur un terrain où elles étaient les plus fortes. Du coup, il a recouvré sa pleine indépendance et, s'il en résulte quelque désarroi dans ses recherches, nous n'en sommes pas moins assurés d'un magnifique renouvellement de son art.

Il y a quelques dizaines d'années, le théâtre avait cru se rénover en adoptant la doctrine du *décor véridique.* Il fallait à chaque pièce un cadre dont tous les éléments et jusqu'aux accessoires les plus infimes fussent pour le spectateur un constant et

minutieux rappel du lieu, du temps, du milieu social dans lesquels le drame était censé se dérouler. La critique et le public applaudissaient aux efforts accomplis dans ce sens par les metteurs en scène et l'on eût volontiers accordé du génie à celui d'entre eux qui, pour monter *Madame Sans-Gêne*, aurait emprunté tout le mobilier de la Malmaison ou reproduit littéralement sur son plateau les grandes machines de David. Les auteurs dramatiques donnaient eux-mêmes le ton: que ceux qui en ont le courage relisent les indications données par feu Edmond Rostand pour chacun des tableaux de *L'Aiglon*.

Depuis longtemps déjà, de bons esprits s'étaient aperçus que le décor trop riche ou trop chargé de détails empêchait le spectateur de concentrer son attention sur le texte des bons ouvrages et masquait avec une excessive complaisance la pauvreté des autres. Les réalistes les plus convaincus devaient d'ailleurs arriver à la conclusion que le décor conçu comme un trompe-l'œil n'aide en rien à la vraisemblance, qu'il n'engendre point la bienfaisante illusion, mais que, bien au contraire, l'obsession de son artifice interdit au public de „croire que c'est arrivé".

Certes, l'esthétique de la toile peinte — et peinte dans le dessein d'imiter la nature — n'est pas encore morte au théâtre. Elle règne toujours sans conteste sur les neuf dixièmes des scènes parisiennes. On peut cependant tenir pour assuré que le cinéma la fera disparaître: quel Jussaume pourrait lutter contre des procédés qui, en quelques minutes, font se succéder sous nos yeux des „plein-airs" et des „intérieurs" infiniment plus variés et plus suggestifs que ceux du décorateur le plus habile?

M. Copeau n'a pas été le premier, il n'est pas non plus le seul à chercher dans la simplicité les lois nouvelles de la mise en scène théâtrale. Il se plaît d'ailleurs à rendre hommage à ses devanciers, en citant, par exemple, dans les programmes du Vieux-Colombier[1]), ces préceptes d'Adolphe Appia:

Le tableau inanimé se compose de la peinture, de la plantation... et de l'éclairage...

---

[1]) Ces programmes, en forme de livrets, sont très ingénieusement conçus. Ils contiennent une partie doctrinale dont les textes sont choisis avec soin; ils y joignent une publicité intelligente. L'ensemble exprime fort bien l'esprit à la fois artiste et pratique auquel obéit l'institution tout entière.

Le plus novice en matière décorative comprendra que la peinture et l'éclairage sont deux éléments qui s'excluent; car éclairer une toile verticale, c'est simplement la rendre visible, ce qui n'a rien de commun avec le rôle actif de la lumière et même lui est contraire.

Des éléments représentatifs, le moins nécessaire est donc la peinture... L'éclairage, au contraire, pourrait être considéré comme tout puissant, n'était son antagoniste, la peinture, qui en fausse l'emploi.

Conformément à ces principes, c'est à l'électricien plus qu'au peintre que M. Copeau fait appel pour donner à ses spectacles leur „atmosphère" et leur couleur. La rampe, ce défi au bon sens, est naturellement supprimée. La lumière, fournie principalement par de puissants projecteurs, offre les colorations les plus variées; riche et nuancée comme une orchestration, elle s'adapte avec une étonnante souplesse à tous les détours du dialogue.

Dans les théâtres où fleurit le trompe-l'œil, la lumière frappe des surfaces peintes. Au Vieux-Colombier elle joue sur des volumes. Le plateau supporte un ensemble architectural dont les éléments essentiels sont immuables. Le motif du fond est une voûte en maçonnerie, formant un arc surbaissé, que surmonte un passage auquel on accède par des gradins. Quelques accessoires très simples suffisent à modifier selon les besoins l'aspect de ce dispositif, à condition que leur choix suggère nettement l'ambiance du drame: palais, chaumière, auberge, salle à manger bourgeoise ou place publique. Les portes latérales qui servent aux entrées et sorties des acteurs sont de simples ouvertures percées dans une muraille. S'il y faut adapter les vantaux, ce seront des vantaux de bois plein et non de toile tendue sur un chassis comme une peau de tambour. Si l'action se déroule en plein-air, un éclairage adroit fera se découper sur le ciel toutes les échancrures du décor. Pour évoquer le grand soleil de l'été, il suffira d'ouvrir comme une fenêtre une des brèches ménagées dans la plantation et d'y montrer, baignée de lumière blonde, une retombée de feuilles vertes.

Quelles que soient les difficultés auxquelles peut donner lieu le principe du cadre rigide, M. Copeau en tire, pour sa mise en scène, des ressources étonnamment variées. C'est ainsi qu'il n'a pas craint de représenter en 1921 une pièce qu'Antoine avait acceptée en 1911 pour l'Odéon et dont ce théâtre subventionné avait dû, malgré des moyens plus puissants que ceux du Vieux-Colombier, remettre d'année en année la réalisation, en raison de difficultés techniques.

Avec beaucoup de modestie, il s'excuse de sa hardiesse dans une note qu'il n'est pas inutile de reproduire ici, car elle précise le sens de ses travaux:

Nous n'avons pas cherché à faire ce que nous ne pouvions pas, étant donné les proportions et les ressources de notre scène, c'est-à-dire à *représenter* dans leur succession ou simultanément, ni même à suggérer les lieux différents où se déroule, en 20 scènes, l'action de *La Mort de Sparte.*

Nous avons tout simplement accepté la donnée générale que nous offrait notre scène, sans trucs ni subterfuges de fausse architecture ou de décoration. Nous avons volontairement pris le parti d'établir, dans les trois dimensions du théâtre, des surfaces et des volumes qui, soit qu'on les utilise isolément, soit qu'elles entrent en relations et conjuguent leurs ressources, ne prétendent à être rien d'autre que ce qu'elles sont: des lieux scéniques.

Le spectateur ne se demandera donc pas si tel lieu *représente* une chambre, un palais ou un temple, la place publique ou les pentes rocheuses d'une montagne, si telle forme *illustre* avec vraisemblance le texte de l'auteur. Il se demandera plutôt si le dispositif choisi sert convenablement, dans son ensemble, les mouvements de l'action et le jeu des acteurs.

On voit par là que l'effort de M. Copeau, dans l'ordre de la mise en scène, se peut comparer sur plus d'un point avec la réaction que représente, dans un autre domaine, la lutte du cubisme contre l'impressionisme.

Sans doute, ce rapprochement ne s'impose pas comme une évidence. Il suffit d'ailleurs qu'il ne soit point absurde: si l'esprit qui l'aperçoit ne le rejette pas d'emblée, cela veut dire que l'esthétique du Vieux-Colombier offre les qualités et les défauts de toutes les œuvres auxquelles la *volonté* d'un homme, guidée par quelques axiomes très simples, prend une part prépondérante.

M. Copeau, à vrai dire, semble n'être jamais tombé dans l'erreur de nombreux artistes contemporains qui, à vingt ans, formulent une théorie et, dans la suite, s'efforcent de la justifier par des ouvrages. Sa doctrine, au contraire, s'est probablement dégagée de ses expériences. A tout le moins en a-t-elle tenu compte.

Mais ce diable d'homme est, par nature, autoritaire et dogmatique. Tout ce qu'il fait en donne la preuve. C'est là peut-être le secret de sa réussite: il ne voit que son but; il ne s'écarte jamais des règles qu'il s'est imposées. C'est de là aussi que peut venir le péril: il est dangereux, en art et singulièrement au théâtre, d'établir une orthodoxie. Déjà le Vieux-Colombier fait parfois figure de chapelle. La rigidité de ses principes pourrait l'amener un jour à dédaigner des réformes venues d'un autre point de l'horizon.

La perfection qu'il atteint en appliquant ses méthodes pourrait l'inciter à n'en jamais changer, à les considérer comme universellement nécessaires et suffisantes, à les croire infaillibles.

V. — LE RÉPERTOIRE

Contre ce danger, peut-être encore lointain, mais qu'il fallait signaler parce qu'il peut devenir plus pressant, l'éclectisme dont M. Copeau témoigne dans le choix de son répertoire est une sérieuse garantie.

Théâtre français ou étranger, classique, romantique ou contemporain, rien de ce qu'il joue n'est indifférent. Les pièces choisies peuvent être inégales en mérites, aucune n'est sans valeur. Le choix, pourtant, paraît plus constamment judicieux dans la littérature dramatique du passé que dans la production la plus récente. Il y a comme un esprit de gageure à défendre sur les planches des œuvres telles que *Le pauvre sous l'escalier,* de M. Henri Ghéon, — légende chrétienne fort touchante, empruntée à la vie de saint Alexis, histoire édifiante qu'on lit avec émotion, mais qui ne semble point faite pour la scène — ou *La mort de Sparte,* de M. Jean Schlumberger, tragédie politique d'une noblesse un peu froide et dont la longueur est encore accusée par l'austérité de l'interprétation.

Les œuvres relevant des tendances les plus diverses sont du reste exécutées par le Vieux-Colombier avec le même souci de soumission à l'esprit aussi bien qu'à la lettre des textes.

Parmi les spectacles auxquels j'ai assisté dans cette salle, il me serait difficile d'indiquer le plus parfait. Celui qui mérite le plus d'éloges est sans doute *La Nuit des Rois:* je ne crois pas que, même dans son pays, Shakespeare ait jamais trouvé serviteurs plus dévoués et plus adroits, disciples plus fervents, héroïnes plus émouvantes, comédiens plus souples.

Il suffit d'ailleurs, pour achever de marquer la place qui revient dès aujourd'hui, dans l'histoire du théâtre d'art, aux compagnons de M. Copeau, de rappeler que, pour le seul répertoire français, ils ont joué au cours des dernières saisons Racine, Molière, La Fontaine, Marivaux et, plus près de nous, le délicieux *Carosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée et d'ajouter que, parmi les contemporains, ils comptent au nombre de leurs „pourvoyeurs“

Jules Renard, Charles Vildrac — dont le *Paquebot Tenacity* est une manière de chef-d'œuvre —, Jules Romains, François Porché et Georges Duhamel.

Voilà, n'est-il pas vrai, une liste de références.

PARIS, avril 1921 RENÉ DE WECK

□□□

MUTTERSCHAFT

Von PAUL ILG

Du Niegewillte,
Ungestillte,
Du wach in Träumen Lebende,
Voll Unrast Widerstrebende,
Wie bist du nun,
Im Ruhn und Tun,
Nur Liebende,
Nur selig Gebende!

So hab ich dich noch nicht gekannt:
Der Welt verschlossen,
Dennoch Frohgemute,
Von Lebenslust umflossen;
So innig lauschend,
Leise Zwiesprach tauschend,
Dem Unfassbaren zugewandt,
Das drängt und hämmert dir im Blute.

O klopfe, Herz, nicht allzulaut,
Nun Schöpferhand
Auf deinem Scheitel ruht,
Sein Auge tief in deines schaut
Und Schöpferkraft ein schmerzlich Wunder tut.
O halte stand
Dem Glutentraum —
Und neues Leben schwingt im Raum.

□ □ □