

Le theatre du Donjon, Lyon

Autor(en): **Malespine, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **13 (1926)**

Heft 7

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81760>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE THEATRE DU DONJON, LYON

On a beau dire, ce qui compte avant tout au théâtre, c'est l'action.

L'erreur symboliste fut de vouloir mettre à la place d'une action, un tableau poétique. Et, si Cocteau fut novateur sur quelques points, il s'est grossièrement trompé lorsqu'il a voulu supprimer l'intrigue.

Déjà vu! Déjà vu! Pardon. Il n'appartient qu'à l'auteur de donner une intrigue intéressante. Le nombre des sujets est limité, soit, mais les façons de les combiner sont infinies. Il y a ici plus de possibilités qu'à la roulette. Prétendre le contraire, c'est avouer sa pauvreté d'imagination.

Donc, le théâtre demande de l'action. Et de tous temps le théâtre fut avant tout la représentation d'une action. Et, l'action reflète la psychologie du siècle: Au moyen-âge, l'homme vit au lieu de se regarder vivre et les farces nous montrent les anecdotes de la vie quotidienne, c'est une représentation de faits divers.

Plus tard on s'analyse, l'action devient intérieure. Alors les faits se grossissent de tout le potentiel des caractères qui s'affrontent. C'est le conflit des caractères du théâtre classique et qui dure encore grâce à la routine.

Pourtant il y a ici une erreur psychologique: on considérait jadis le caractère comme quelque chose de fixe. Les logiciens peignaient l'âme comme une perruque impeccable. On dit aujourd'hui que le moi n'est qu'un tissu de contradictions et que l'inconscient tire les ficelles des marionnettes. Le théâtre de Pirandello, très inspiré de Calderon, répond à cette conception psychologique.

Mais l'époque des conflits de sentiments est passée. Notre sensibilité moderne se refuse à étaler ses passions toutes grandes sur la place publique. Aux conceptions de cape et d'épée (ou leur succédané le revolver), à l'humanitarisme pleurnichard à la Hugo, a fait place une sensibilité intellectuelle qui voit les faits et les constate avec un scepticisme ironique (et triste la plupart du temps).

C'est de cette sensibilité intellectuelle du temps que se réclame l'effort entrepris avec la Compagnie du Donjon. Ce théâtre est en quelque sorte un Suridéalisme où l'idée et l'idéal se mêlent intimement.

C'est un *théâtre d'idées*. Les conflits de caractères ou de sentiments en sont exclus. Ce sont des conflits d'idées. Les personnages y paraissent grossis ou schématisés avec en quelque sorte une allure allégorique. Mais l'ancienne allégorie est morte. On ne peut sans ridicule faire figurer au théâtre les Muses ou les Vertus. L'allégorie telle que je la conçois est le gros plan d'une idée.

C'est un *théâtre d'idéal*. Ici, point de tranche de vie sai-

gnante; point d'étude réaliste. Ce théâtre participe plus du rêve que d'une étude de mœurs. L'idéalisme du rêve pourra s'y montrer avec ses incohérences, ses invraisemblances. Les personnages y sont grossis de l'appoint émotif du rêve comme je l'ai signalé en parlant de l'allégorie à propos de l'idée.

Mais j'y reviens: les idées, pour être du théâtre, doivent être de l'action. Et, la pièce à thèse se supporte moins qu'un sermon? Serait-ce là le conflit d'idées au théâtre? Non! Le Théâtre n'est pas une décalcomanie de personnages sur un ciel de carton. Il exige la vie; et dans la vie les idées s'organisent dans l'espace. Il y a mille centres au delà desquels, l'action se réfléchit.

J'ai cherché ces centres de résonance au théâtre. La toile du fond est un mur; mais le mur doit faire écho. Et l'écho à son tour influence les personnages.

Ce théâtre est donc conçu sur deux plans: Un plan de personnages qui évoluent dans un mode réel ou bien dans un plan de rêves et de schémas. Et au delà un centre où vont se réfléchir ces personnages, centre homothétique comme on dit en géométrie, qui donnera l'écho de ce premier plan. Ce deuxième plan pourra être le symbole, le reflet ou le contraste du premier plan. Il sera formé de personnages ou de fantoches articulés comme à la Baraque foraine.

Il y a deux actions qui évoluent en concordance ou en concomitance. La règle de l'unité d'action est supprimée. L'intrigue s'en trouve compliquée, mais non de cette complexité enchevêtrée d'un vaudeville boulevardier, mais d'une complexité née d'une seconde intrigue concomitante ou parallèle à la première.

Ces conceptions, j'ai essayé de les réaliser dans la plupart de mes pièces. Dans *«la Baraque Pathétique»*, il y a deux plans dont la séparation réelle et idéale est formée par la barrière du tir forain. En avant les personnages y nouent une intrigue qui, vue d'un autre œil, aurait pu être un mélodrame. Autour d'une histoire d'assassinat évolue le principal personnage de la pièce qui représente la Fausse Science, la manie de la formule, le mal du siècle. Et au second plan les mécanismes du tir symbolisent l'action des personnages du premier plan. Deux haut-parleurs viennent grossir l'extase ou couper le tragique par leurs interruptions.

«Le Cimetière des Têtes en Bois» montre ces deux actions très schématisées. Les personnages du premier plan trouvent leur double dans les marionnettes du second plan. Quant au *«Çà Ira»*, le deuxième plan y est à peine esquissé. Il est formé par le chanteur des rues Ladré, qui

par ses chansons interrompt les personnages. Mais regardez de plus près, c'est lui qui conduit toute l'action. Il ne faudrait pas croire qu'en systématisant ainsi les idées sur le théâtre je veuille en faire une technique immuable. Mais il faut à toute notion nouvelle une explication. Toute idée réclame un mot.

J'ai donné la théorie explicative de mes pièces. Mais la théorie n'a découlée que de l'étude des pièces. C'est le cas du Ça Ira.

D'ailleurs si l'on veut bien considérer cette technique sous l'angle vital, on remarquera qu'elle peut être suffisamment souple, sans paraître froide. Mais ici, comme en tout, la technique ne vaut que ce que vaut l'artiste. On jugera.

Emil Malespine.

EINIGE ZEITGEMÄSSE GRAMMOPHONPLATTEN

10 TANZPLATTEN

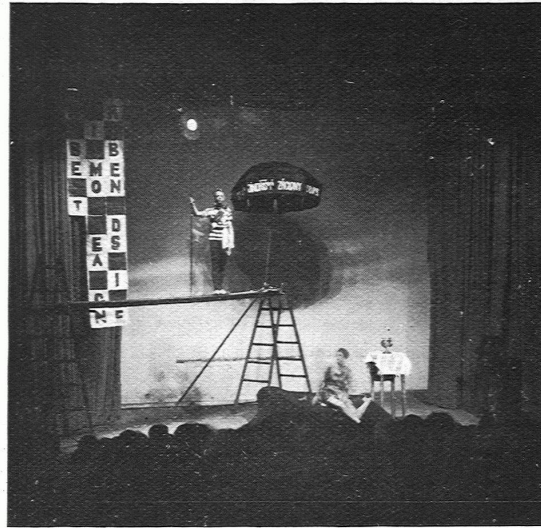
- “His Masters Voice“, No. B 1740 Somebody's wrong. Fox-Trot
 “His Masters Voice“, No. B 1890 A new kind of man. Fox-Trot
 “His Masters Voice“, No. B 1937 Doo Wacka Doo. Fox-Trot
 “His Masters Voice“, No. B 1638 Aunt Hagar's Blues. Fox-Trot
 Aggravatin' Papa. Fox-Trot
 “His Masters Voice“, No. B 2181 Tango Sentimental. Tango
 Capricho. Tango
 “His Masters Voice“, No. B 2135 Sentimiento gaucha Tango
 Julian. Tango
 “His Masters Voice“, No. B 2136 Hasta la vuelta Tango
 El Pañuelito Tango
 “Disque Grammophone“, No. K 3220
 Charlestonette Fox-Trot
 Red Hot Henry Brown Fox-Trot
 “Disque Grammophone“, No. K 1777
 Kitten on the keys Fox-Trot
 “Disque Grammophone“, No. K 2390
 Touareg Fox-Trot/Shimmy
 La marche des bananes One-Step

6 ORCHESTERPLATTEN

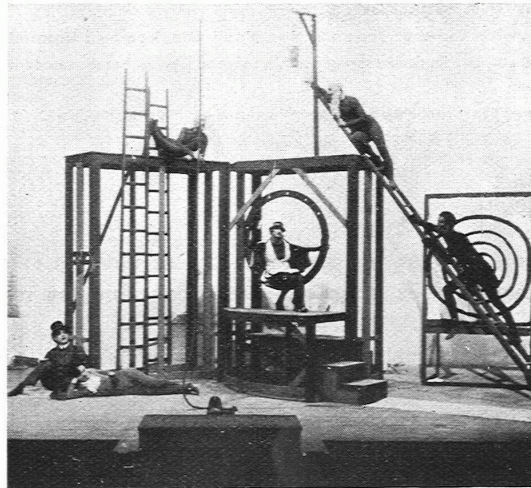
- “Disque Grammophone“, No. W 701
 Pacific 231. (A. Honegger)
 “Columbia“, No. L 1040
 L'oiseau de feu (J. Strawinsky)
 “His Masters Voice“, No. D 853-856
 “Petrouchka“ (J. Strawinsky)

1 SPRECHPLATTE

Die “Merz-Platte“, ein Lautgedicht, von Kurt Schwitters
 (Waldhausenstr. 5, Hannover), à 20.— Mk.



»LE THÉÂTRE DÉLIVRÉ«, PASMO-DEVETSIL, PRAG
 Bühnenbild aus »Der stumme Kanarienvogel« von Ribemont-Dessaignes, Regie J. Honzl, Konstruktion Heythum / Phot. Rádl



»LE THÉÂTRE DÉLIVRÉ«, PASMO-DEVETSIL, PRAG
 Bühnenbild aus »Thesmophoriazusai« von Aristophanes
 Regie Frejka, Konstruktion Heythum / Phot. Rádl