

Jacques Copeau

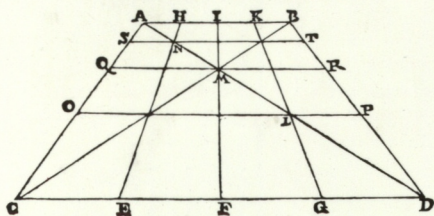
REGISTRES V

*Les Registres  
du Vieux Colombier*

III

1919-1924

TEXTES RECUEILLIS ET ÉTABLIS PAR  
SUZANNE MAISTRE SAINT-DENIS  
AVEC MARIE-HÉLÈNE DASTÉ  
DOCUMENTATION, NOTES ET INDEX  
DE NORMAN PAUL  
INTRODUCTIONS  
DE CLÉMENT BORGAL  
ET DE MAURICE JACQUEMONT



PRATIQUE DU THÉÂTRE

*nrf*  
Gallimard







*Les Registres de Jacques Copeau*

*publiés sous la direction de*

MARIE-HÉLÈNE DASTÉ

*avec la collaboration de*

SUZANNE MAISTRE SAINT-DENIS

CLAUDE SICARD

ANDRÉ CABANIS

NORMAN PAUL

*Avec le soutien de*

Échanges et Bibliothèques

*et de*

L'Association des Amis de Jacques Copeau

REGISTRES I, *Appels*

REGISTRES II, *Molière*

REGISTRES III, *Les Registres du Vieux Colombier, I*

REGISTRES IV, *Les Registres du Vieux Colombier, II, America*

REGISTRES V, *Les Registres du Vieux Colombier, III, 1919-1924*

Pour nous avoir accordé l'autorisation de publier des extraits de correspondances et textes des auteurs dont ils sont les héritiers ou les mandataires, nous remercions :

M. François Chapon, conservateur de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet  
M. Daniel de Coppet, copyright pour Roger Martin du Gard  
M. Denis Corre pour Henri Ghéon  
M. Edmond Desportes de Linières, président-fondateur des Amis de Charles Dullin  
M<sup>me</sup> Catherine Gide, copyright pour André Gide, Maria et Élisabeth Van Rysselberghe  
M<sup>me</sup> Stevenson-Hoffet pour Jean et Suzanne Schlumberger  
M<sup>me</sup> Jean-Paul Juvet pour Louis Juvet  
Mrs. Margaret Ryan Kahn pour Otto H. Kahn  
M<sup>me</sup> Renée Nantet et la Société Paul Claudel  
Sœur Mary-Mark pour Eleonora Duse  
M<sup>me</sup> Catherine Peyrou pour Paul Desjardins  
M. Alain Rivière et l'Association des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier  
M<sup>me</sup> Lise Jules-Romains et la Société des Amis de Jules Romains  
M<sup>me</sup> Christine Saint-Denis-de-la-Potterie pour Michel Saint-Denis

Pour leur accueil et leur précieuse collaboration, nous remercions aussi les conservateurs des archives et bibliothèques qui nous ont permis de consulter leurs collections :

*Pour la France :*

M<sup>lle</sup> Giteau, M<sup>lle</sup> M.-F. Christout, M<sup>me</sup> Marthe Herlin-Besson, au Fonds Copeau et au Fonds Louis Juvet – Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale  
Fonds Roger Martin du Gard à la Bibliothèque nationale  
Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, M. François Chapon : correspondances André Gide, Jean Schlumberger, André Suarès  
Archives Léon Chancerel à la Société d'Histoire du Théâtre  
M<sup>me</sup> Rose-Marie Moudouès : lettres de Pauline Teillon

*Pour la Suisse :*

Fonds Adolphe Appia, Bibliothèque nationale, Berne

*Pour les U.S.A. :*

Collection Otto Kahn, Wm. Seymour Theatre Library, Princeton University  
Humanities Research Center, The University of Texas at Austin : correspondance Eleonora Duse  
Poetry/Rare Books Collection, University Libraries, The University at Buffalo : copyright 1991, The Trustees of the Estate of James Joyce.



## INTRODUCTIONS

### I

Alors qu'il vient d'être démobilisé, Jean Schlumberger écrit à Copeau, retenu pour quelques semaines encore outre-Atlantique, une lettre dans laquelle se détachent les phrases suivantes : « Le désarroi des esprits est grand... Le déséquilibre intellectuel et moral de la jeunesse est incroyable. Partout cubisme et bolchevisme. La pornographie a pris une audace qu'on ne lui connaissait pas encore... » De telles affirmations dénoncent un triple malaise : politique, social et artistique. Dans quelle mesure correspond-il à la réalité ? Dans quelle mesure son puritanisme blessé conduit-il Schlumberger à l'exagération ?

\*

Sur le plan politique, la peur de la révolution s'est emparée de certains esprits depuis près de deux ans. Le 3 octobre 1917, Roger Martin du Gard n'écrit-il point à son ami exilé en Amérique : « Nous allons tout droit à l'ère des guerres civiles, qui, dans chaque nation en guerre, va sans doute mettre fin à l'autre. » Cinq mois plus tard exactement, le 3 mars 1918, Gide note dans son *Journal* : « Lucien Maury s'inquiète beaucoup de cette vague de socialisme qu'il sent monter et qu'il pressent devoir submerger notre vieux monde après qu'on croira la guerre finie. Il croit inévitable la révolution. » Le même André Gide va jusqu'à dire un autre jour qu'il ne voit en France qu'une seule force politique capable d'endiguer le raz de marée bolcheviste : celle de l'Action française. Il est vrai qu'il ajoute aussitôt après n'être pas disposé pour autant à donner son adhésion au parti de Maurras!...

Cette peur, née d'abord chez les bourgeois, mais qui ne tarde pas à gagner la masse paysanne, s'explique par deux séries de

faits, et en premier lieu par le mécontentement du monde ouvrier. Depuis le printemps 1919, en particulier, la vie chère devient l'objet de toutes les conversations. On invective la classe dite riche, ou possédante. La fondation à Moscou, le 2 mars, de la troisième Internationale ouvrière (communiste) ravive à gauche les espérances de révolution universelle qu'avaient suscitées les événements russes. Le communisme s'infiltré au sein du syndicalisme. Les dirigeants de la C.G.T., qui ont engagé des conversations avec les chefs du patronat, se voient vivement critiqués par les extrémistes. Au lendemain de l'acquiescement de Villain, l'assassin de Jaurès, Cazal, influent secrétaire de l'Union syndicale du Doubs, déclare le 6 avril la révolution « proche, inévitable, fatale ». Dans la presse, les polémiques font rage. Dans son livre de souvenirs, *Mon demi-siècle*, Jean Villard Gilles écrit résolument : « On supportait gaillardement les ennuis car on était habitué par l'espérance de temps meilleurs. Même la révolution russe, ce croquemitaine qui épouvantait les riches, renforçait cet espoir : on y voyait le signe d'un renouveau social et, à travers beaucoup d'horreurs qui sont la rançon de ces crises, la promesse d'un monde plus fraternel. »

Mais des manifestations concrètes troublent aussi la vie du pays et précisent la menace. À dépouiller les journaux parus pendant les deux années du séjour de Copeau en Amérique, on reste confondu par le nombre et la fréquence des grèves. Jacques Chastenot en a compté jusqu'à plus de deux mille pour la seule année 1919, mettant en cause un million d'ouvriers, et plusieurs d'entre elles présentant un caractère nettement révolutionnaire, accompagnées de violence, comme celles des mineurs du Nord et des tisseurs de Rouen au cours du mois de mai – semblables sur ce point, d'ailleurs, à celles de mars 1918, notamment dans la région de Saint-Étienne.

\*

Sur le plan social, tous les témoins de l'époque sont d'accord pour dénoncer dans les mois qui suivirent l'armistice une véritable débauche de plaisir, d'agitation, de jouissance. « Il y avait chez les vivants, note Jean Villard Gilles, un grand appétit de tout, une grande ardeur à vivre. » Commentant un peu plus longuement, Léon Blum écrit dans son livre *À l'échelle humaine* : « Un peuple crispé pendant de longs mois par la



contrainte et la souffrance détendait ses nerfs comme il pouvait, et chacun à sa manière. Alors, sans doute il y eut quelque chose d'effréné, une fièvre de dépense, de jouissance et d'entreprise, une intolérance de toute règle, un besoin de nouveauté allant jusqu'à l'aberration, un besoin de liberté allant jusqu'à la dépravation. » Et André-Paul Antoine de lui faire écho dans les lignes suivantes : « L'effondrement brusque des croyances et des valeurs morales pour lesquelles tant d'hommes avaient accepté de mourir, le spectacle insolent de la primauté de l'argent sur l'esprit aboutirent d'une part au relâchement des mœurs, à la fureur de vivre, au dégoût de l'effort, d'autre part à une fuite désespérée devant la réalité, à un besoin éperdu de se réfugier hors de la vie dans le rêve et l'imaginaire. »

À vrai dire, dans la capitale au moins, le peuple pendant la guerre n'avait pas été aussi crispé que le prétend Léon Blum par la contrainte et la souffrance. De la veille au lendemain de la cessation des hostilités, il s'agit donc moins d'une différence de nature que d'une différence d'intensité, laquelle atteint, c'est exact, à un véritable paroxysme. Tout d'abord, l'argent a rarement connu une telle puissance, un tel rayonnement. Des fortunes, par certains qualifiées de scandaleuses, se sont édifiées au cours de la guerre. Une frénésie d'achats, pendant les premiers mois de 1919, traduit cet enrichissement. Les magasins de produits de luxe ont du mal à satisfaire toutes les commandes. Par ailleurs, une animation extraordinaire règne à la Bourse de Paris, où le marché à terme vient d'être réouvert. Les accords financiers avec l'Angleterre et les États-Unis dénoncés, le franc ne se porte pas trop bien. On investit donc dans des valeurs sûres : actions industrielles, immeubles, or. Les « étrangères » montent en flèche. On commence également à placer son argent dans les tableaux de peintres hier encore boudés, mais dont marchands et collectionneurs devinent la vogue prochaine.

Parallèlement, on s'étourdit, comme jamais sans doute on ne s'était encore étourdi. « Illuminations, feux d'artifice, retraites aux flambeaux, chants, danses et farandoles... tendent à devenir rituels », écrit un historien. Cinémas et boîtes de nuit deviennent les nouveaux temples de cette société désaxée. L'absinthe reste prohibée. En revanche, le cocktail fait son apparition dans les bars, où il ne tarde pas à battre tous les records de consommation. La mode, dans tous les domaines,

s'inspire des divers exotismes. La « surprise party » remplace le « bal blanc ». Dans les dancings où l'on s'écrase, le tango, importé d'Argentine, fait fureur. Les *sammies*, dans le même temps, n'ont pas eu de mal à faire adopter le *ragtime*. On note même, dit Chastenet, certaines importations russes : une insouciance fataliste, la balalaïka, et ces « boîtes à champagne où, dans une lumière tamisée, des Tcherkesses à taille de guêpe, à la poitrine bardée de cartouchières, dansent en poussant des cris rauques et dont les lavabos sont tenus par d'anciennes dames d'honneur de la tsarine ».

Il n'est pas besoin de longues explications pour comprendre qu'un tel étourdissement et une telle soif de plaisirs – prélude aux *années folles* – s'accommodent difficilement de rigueur morale et de sérieux dans la façon d'envisager les problèmes. Sans parler de pornographie comme Schlumberger, signalons seulement que certains spectacles se situent à la limite – et même légèrement au-delà – de la décence, et surtout que la famille française subit alors le premier assaut qui la fit vaciller sur ses bases. M<sup>e</sup> Floriot rapporte qu'il plaidait à cette époque jusqu'à douze divorces par jour, le nombre total des divorces en France passant de 15 000 en 1911 à 23 000 en 1921. Quant au sérieux dans la façon d'envisager les problèmes, qu'on en juge par ce simple rapprochement. Au moment où Copeau rentre d'Amérique, l'opinion publique et la presse se préoccupent plus de l'affaire Landru que des difficultés rencontrées pour la signature prochaine du traité de paix. Le même Landru, en prison depuis le 12 avril, inculpé d'innombrables meurtres sordides, obtiendra 4 000 voix aux élections législatives de novembre.

Sur les plans politique et social, Jean Schlumberger avait donc vu juste dans son avertissement. Neuf mois plus tard, Copeau en faisait lui-même l'amère constatation, lorsqu'il confiait à Roger Martin du Gard : « L'époque nous est aussi défavorable que possible. Époque d'argent, époque de tumulte et de revendication. Ce que nous représentons est au second plan de tout le reste. »

\*

Reste le problème du « cubisme », c'est-à-dire du climat artistique de l'époque. Sur ce point, il importe de nuancer les propos de Schlumberger. En 1919, en effet, les grands

ténors du cubisme ont pris leurs distances par rapport au mouvement, et ont même infléchi de façon considérable leur production. C'est le cas, en particulier, de Fernand Léger et de Picasso. Ce dernier, pris à partie par les *purs* au lendemain de *Parade*, en 1917, renonce soudain à l'esthétique des cubes, se met à parler favorablement d'Ingres, de Raphaël. Apollinaire en profite pour annoncer l'avènement d'un néo-réalisme, que pourrait à la rigueur justifier le portrait d'*Olga*. Outre Picasso et Fernand Léger, cette nouvelle orientation est également sensible chez un Braque ou un Matisse.

Est-ce à dire que Schlumberger prend ses peurs pour des réalités, et qu'il n'est plus question de cubisme au moment où il s'imagine le voir partout? Bien évidemment non. Mais le mot n'a plus le même sens, ni le programme le même impact.

Au moment où Copeau remet le pied sur le sol de France, le mot cubisme n'a peut-être jamais été aussi employé. Dans les polémiques, d'abord, entre intégristes et déviationnistes du mouvement. Mais aussi chez les amateurs partiellement éclairés. Ces derniers n'auraient jamais accepté l'agressivité outrancière des premières toiles révolutionnaires, initiatrices d'une révision des valeurs dont le conflit mondial avait montré de façon tragique qu'elle n'était pas seulement un jeu intellectuel. Quand une vague tendance au réalisme vient émousser les angles, humaniser quelque peu des toiles qui paraissent jusque-là faire fi de la sensibilité, masquer le désir de scandale et de meurtrissure sous une certaine élégance des lignes, un raffinement dans l'harmonie des couleurs et la plénitude des volumes, alors le cubisme devient possible, puis de bon ton, puis tourne carrément au snobisme. Surtout lorsque collectionneurs et marchands de tableaux voient le parti qu'ils en peuvent tirer, et que le goût du luxe déjà signalé s'en mêle. Que les capitaines à cette époque aient quitté le navire, se refusant à jeter une telle quantité de lest, que la doctrine ait été considérablement trahie, la plupart n'y regardent pas de si près. Le mot demeure, c'est l'essentiel. Et il faut reconnaître que subsistent dans cet art une quantité suffisante d'éléments pour le moins surprenants, pour justifier les alarmes, voire la répulsion d'un Jean Schlumberger.

D'autant plus qu'à la faveur de ces approximations le terme cubisme commence à s'exporter, de la peinture dans les autres domaines artistiques, y compris celui de la littérature. Phé-

nomène analogue à celui qui se produira quelques années plus tard pour le surréalisme (mot déjà inventé par Apollinaire), précédé par le mouvement Dada, dont le manifeste signé par Tristan Tzara paraît en 1918, il devient plus ou moins synonyme d'avant-garde ou de modernisme, lesquels séduisent toujours les jeunes et généreux enthousiasmes.

Si l'on examine de près, en effet, ce qui s'est passé dans le monde des lettres, du spectacle, de la musique, pendant le séjour de Copeau en Amérique, la situation apparaît relativement claire. D'un côté, les grands succès publics couronnent toujours le même genre d'œuvres qu'avant la guerre. Que l'on songe au triomphe sans précédent de *Phi-Phi*, créée le 12 novembre 1918, et qui fera salle comble pendant deux ans et demi, battant largement le record absolu du nombre de représentations. Que l'on songe à Pierre Benoit et à son entrée fracassante en littérature avec *Koenigsmark*, au cours du même mois. L'Académie Goncourt, lui préférant cette année-là Georges Duhamel, n'a point honoré pour autant un avant-gardiste. Je ne citerai que pour mémoire les frères Tharaud, les Maurice Barrès, Anatole France, Pierre Loti, Claude Farrère, Marcel Prévost, René Bazin, Henry Bordeaux, René Boylesve, Henri de Régnier, Fernand Gregh, Sacha Guitry et autres François Porché, qui continuent de faire les plus abondantes recettes.

À l'opposé de ces mainteneurs d'une tradition honnête ou médiocre, les novateurs. Eux aussi sont nombreux, mais ne touchent que les *happy few*. Leur quartier général s'est déplacé de Montmartre à Montparnasse. La salle de la rue Huyghens, découverte par Blaise Cendrars en 1916, est devenue un lieu à la mode, où l'on accroche des toiles de peintres dits « modernes », où les poètes de l'association *Lyre et Palette* récitent leurs vers, en attendant que l'on vienne s'y écraser pour entendre les musiciens du fameux Groupe des Six, patronné par Jean Cocteau. Le même Cocteau rencontre Radiguet en 1919. Le 31 mars, il entame dans *Paris-Midi* une chronique hebdomadaire, dite de l'« esprit nouveau », grâce à laquelle on apprend que Satie a donné chez Adrienne Monnier une audition de son *Socrate*, que le comédien Marcel Herrand « se met au service de la poésie moderne », que Braque a vendu des toiles, que tous les peintres et les musiciens du Montparnasse se portent bien.

L'*esprit nouveau* en question est celui-là même dont Apollinaire prédisait l'avènement au lendemain de *Parade*, et qu'il ne devait cesser de préciser jusqu'à sa mort, le 9 novembre 1918. Après avoir démontré l'intérêt de l'art des Noirs dans un « Avertissement » pour le catalogue d'une exposition de sculptures nègres chez Paul Guillaume, il avait prononcé au cours de l'année 1917 une série de conférences. À l'O.S.T., en particulier, il traitait le 16 juin d'*Une tendance de la poésie contemporaine*, donnant comme exemples Breton, Cendrars, Reverdy, Albert Birot, Philippe Soupault, exaltant le groupe de la revue *Nord-Sud* et son désir de renouveau. Le 26 novembre surtout, au théâtre même du Vieux Colombier, s'affirmant comme un révolutionnaire, mais non un révolté, il développait sa théorie du modernisme, puisant dans le passé des thèmes rajeunis par une recherche constante de moyens d'expression adaptés au progrès.

Apollinaire et Cocteau apparaissent sans aucun doute comme les deux « phares » de cet *esprit nouveau* ou *esprit moderne*, qui est en train de se développer au moment où Copeau reprend contact avec Paris. Nous avons tout lieu de croire que ses amis (Gide, Martin du Gard, Schlumberger) et lui-même ne les apprécient guère plus que la tendance qu'ils représentent. En son absence, il avait confié le Vieux Colombier à la responsabilité de Jane Bathori. Cette dernière y développa une activité prodigieuse. Le 19 octobre 1917, un article d'Henriette Sauret chantait ses louanges. Le 9 décembre, la presse parlait favorablement de la saison de concerts qu'elle avait organisée, et où brillait la production contemporaine. Le 20 décembre, Martin du Gard écrivait à Copeau : « Le Colombier de Bathori attire tout Paris. Les limousines emplissent les rues, et vont jusqu'à ma porte du Cherche-Midi. C'est de bon augure. » À Pierre Margaritis, le 16 janvier 1918, il ajoutait : « Grand, incontestable succès. Salle archi-pleine, toujours. On dit : c'est un des très rares endroits de Paris où l'on entend de bonne musique. » Pas un mot cependant de la conférence d'Apollinaire. Et le 15 janvier 1919, le ton a changé du tout au tout : « J'ai beaucoup souffert pendant ces deux années, écrit l'auteur de *Jean Barois*, de voir la firme du Vieux Colombier colporter dans la colonie snob de Paris une camelote d'art que tu aurais désavouée. Je n'ai jamais voulu y mettre les pieds. »

Que peut désigner cette expression méprisante de « came-

lote d'art »? Sûrement pas le *Jeu de Robin et de Marion*, monté avec Pierre Bertin à l'hiver 1917. Sûrement pas non plus la *Pastorale de Noël* de Reynaldo Hahn sur le texte d'Arnould Gréban, ni *Une éducation manquée* d'Emmanuel Chabrier. À parcourir la liste des manifestations organisées par Jane Batori, on peut se demander si l'expression ne viserait pas les œuvres de Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Arthur Honegger, autrement dit ceux qui allaient constituer le Groupe des Six après le retour de Darius Milhaud – et peut-être aussi la participation de Cocteau en personne à certains spectacles.

En admettant que Copeau n'ait point partagé l'hostilité un peu primaire de Martin du Gard, ni le puritanisme chagrin de Schlumberger vis-à-vis de ces formes d'art moderne, il n'en reste pas moins que, d'une part, son exil l'a empêché de suivre leur développement, et que d'autre part elles correspondaient mal à sa sensibilité et à son goût de sobriété classique.

CLÉMENT BORGAL

*Il nous a paru significatif de peindre l'immédiate après-guerre en couplant deux textes qui manifestent chacun à leur manière cette fièvre qui régnait en France lors du retour de Jacques Copeau.*

*Jacques Rivière est, de tous les amis de Copeau, celui qui manifeste la plus grande hâte de le voir rentrer. Dès le 4 janvier 1919, il lui écrit à New York :*

Il faut que nous reprenions notre œuvre et cela tout de suite. Je ne sais si tu peux sentir de là-bas le vent magnifique qui souffle ici en ce moment et dont nos voiles frémissent – moi je le sens. Depuis l'armistice je suis dans un état d'enthousiasme, d'entrain et de clairvoyance inouïs [...] Viens, viens, viens! [...] Le mouvement des idées est en ce moment si vertigineux que si l'on y veut participer il ne faut pas trop longtemps retourner les choses dans sa tête...

*On verra que dès son retour Copeau cherchera à se « mettre au courant » pour « participer à ce mouvement des idées » qui enthousiasme Rivière.*

*On le verra toujours en quête de jeunes auteurs nouveaux capables de créer cette Comédie nouvelle, cette Tragédie de l'avenir, des Temps modernes, dont il a le pressentiment.*

## II

Une inlassable redite chez Jacques Copeau que la scène, c'est la scène. Précieuse vérité fondamentale d'une scène nue et libre.

Et Copeau, dans le même élan, pose au cœur du renouveau, comme instrument majeur, le verbe, éclat de la gaieté ou violence des larmes, pur.

Ainsi, par Copeau, l'univers de la vérité théâtrale est donc redécouvert, ressuscité : les pas des personnages et leurs voix peuvent s'y faire entendre comme la marche du temps et des passions, le battement du rire et le battement du sang.

Sur cette scène libre, encore plus en attente d'être dépouillée, on jouera tout l'homme : « quand on veut connaître l'homme, dira Bossuet, il faut aller jusqu'à l'horreur » ; Molière, lui, parle de « cette étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens ».

Dans le théâtre délivré par Jacques Copeau l'homme incarne sa pleine mesure « d'aller à tout » (ceci de Saint-Simon). Oui, l'homme sur le plateau nu parle à l'homme qui voit et qui écoute. Face à face. C'est tout le théâtre.

« Bravo, Molière, voici de la pure comédie », criait un bourgeois parisien à une représentation des *Précieuses ridicules*.

Par la représentation, par ce face-à-face, choisi et décidé, sans intermédiaires, naît, s'éclaire, s'affirme une vie réinventée, fraîche et forte, une vie en forme de « oui ».

Réjouissons-nous de ce que le seul théâtre sache offrir au poète dramatique des données de création si contrastées et si

abondantes et que, de ce somptueux désordre naisse une telle récolte de comédies, de tragédies, d'œuvres vivaces de toute humanité, composant un unique et supérieur cérémonial de société, cérémonial quotidien et immortel. Pur théâtre.

\*

« N'accuse pas le miroir, c'est toi qui fais la grimace », dit d'après Mérimée le proverbe espagnol avec d'autres mots qu'Hamlet.

Le voici donc l'homme recréé tout entier et tout entier fidèle à lui-même, comme au 1<sup>er</sup> jour.

Oui le théâtre est un, comme l'homme. Il est un, public et officiants confondus. Il est un, car ce sont bien les mêmes folies, les mêmes tendresses, les mêmes lumières qui émeuvent tous les publics et les transportent de l'amphithéâtre antique aux tréteaux de la foire. Partout la magie du théâtre opère; et tous les soirs, c'est le premier soir.

« L'esprit au-dessus de l'ouvrage », nous dit Delacroix.

L'esprit du théâtre moderne, c'est lui Jacques Copeau. Dans l'imagination créatrice, comme dans le travail quotidien. Copeau sera donc l'initiateur, le maître d'œuvre, l'homme aux mille visages du théâtre.

\*

Pour ne pas altérer le sens et la constance de l'influence de Copeau et de son autorité hors mesure, il est, par chance, vain de chercher documents, archives, témoignages, critiques, photos, etc., ici et là. Car, dieux du théâtre, merci! nous avons cette source que sont les registres qui parlent à chacun, comme s'il était seul à les lire, ces registres dont Copeau disait : « J'ai décidé de jeter pêle-mêle dans une série de volumes tout ce que j'ai fait et pas fait, appris et pensé, imaginé, composé, raté, réussi, enfin de me confesser intégralement devant moi-même et devant Dieu pour la postérité si elle retient ce fatras, pour mes proches à défaut de la postérité. » Et à Roger Martin du Gard il redira « sa volonté de mettre en ordre l'énorme matière de ces registres pour lesquels je rêve cette informité et cet état de brut... ».

La boucle est bouclée. Nous avons rabâché. Molière nous



le pardonne : « Je dis toujou la mesme chose, parce que c'est toujou la mesme chose, et si ce n'était pas toujou la mesme chose, je ne te dirais pas toujou la mesme chose. »

Et, avec sagesse, Montaigne tempère, si c'était nécessaire, notre inquiétude : « qui suit un autre, il ne suit rien, il ne trouve rien, voire il ne cherche rien ». Sagesse on ne peut plus d'actualité.

\*

Deux dates : retour des U.S.A. de la famille Copeau au Havre le 23 juin 1919, départ de Copeau pour la Bourgogne le 13 septembre 1924.

Entre ces deux dates, c'est le temps que couvrent ces *Registres*.

Période riche, violente, toute en contradictions apparentes, en recherches et en refus, lasse mais gourmande et pour tout dire ouverte à l'espérance.

On le sait déjà par la connaissance des registres précédents, l'impatience de « faire » ne cessera d'animer les jours et les nuits de la vie de Jacques Copeau.

Impatience et foi en son destin qui lui feront dire jusqu'en ses dernières années : « J'ai l'impression de commencer seulement aujourd'hui ma vraie vie ; je crois m'accomplir enfin. » Avec cet aveu aussi qui revient après chaque crise où on le croit terrassé, après chaque période de doute et de remise en question : « Je recommencerai. »

C'est pendant « notre » période qu'éclate le plus étonnamment cette « vertu d'intransigeance » que Jean Schlumberger marque au premier plan du caractère de Jacques Copeau.

\*

Certes, il est revenu blessé, on l'a vu, de l'aventure américaine. Mais, de retour à Paris, il n'a pas le droit de se reprendre ; il se doit de rouvrir sans attendre son théâtre du Colombier, on le lui dit ; on le lui impose, plus ou moins ouvertement.

Il le rouvrira mais il obéira, au premier chef, à sa promesse de « rénovation » du manifeste de 1913.

On se souvient notamment de la fameuse formule : « Pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu. »

\*

Cette scène de « pur théâtre », Copeau en poursuivra l'édification toute sa vie.

Ce furent d'abord, pour les ouvrages montés avant la guerre, ces décorations dépouillées composées de rideaux et de gros accessoires, pour *La Jalousie du Barbouillé* et *La Nuit des rois*. Puis à New York, la mise sur pied d'un premier « dispositif » qui notamment pour *Le Médecin malgré lui* et *Pelléas et Mélisande* offre des possibilités nouvelles de jeu et de lumière.

La suite est logique. Revenu au Vieux Colombier, Copeau, assisté de Jouvet, inventera un dispositif fixe avec, selon les spectacles, l'ajout d'éléments architecturaux. Plus un tréteau pour la farce dont Copeau usera notamment pour *Les Fourberies de Scapin* et *Le Médecin malgré lui*. Des photos et des dessins montrent les facultés d'adaptation – selon les spectacles – du dispositif, son dynamisme, sa poésie et sa clarté.

Comme toutes les inventions de Copeau, ce dispositif est le résultat – après un temps de méditation – d'une recherche ouvrière basée sur l'exercice quotidien du comédien avec les mouvements et les rythmes de son jeu, la résonance et le silence du dialogue scène et salle. Mais plus fondamentalement nous assistons ici à la création d'un « ordre de la scène » qui crée l'unité du spectacle et sa fidélité à l'œuvre écrite.

Cet ordre de la scène, c'est le « pur théâtre » que veut Copeau. Il confiera : « Une nuit, j'ai eu la vision de la scène future » et il écrira, en écho au manifeste de 1913 : « Mon ambition est de créer enfin cette scène moderne où une nouvelle forme d'art dramatique puisse naturellement se poser. » Ce qui est aussi la réponse au vœu de Mallarmé dans cette phrase souvent citée par Copeau : « La scène libre au gré des fictions. »

On ne saurait mieux illustrer le succès de ces mises en scène « nues » du Vieux Colombier qu'en citant cette conversation surprise entre deux ouvriers au zinc d'un bistrot de la rue du Vieux Colombier : « Tu comprends, comme il n'y a rien sur la scène, alors *tu vois les mots*. »

Ce retour à Paris est un commencement. Et les réticences de Jacques Copeau auprès de ses amis fidèles sont fondées. On ne cessera de le répéter. Ce théâtre c'est le tout ou rien

car le Vieux Colombier est un paradoxe : petite affaire et entreprise énorme. Déjà, avant l'Amérique, la première saison, le Vieux Colombier a représenté 14 pièces en 9 spectacles (certains spectacles comportant 2 ou 3 pièces). C'est-à-dire plus qu'on n'en peut voir sur un autre théâtre en quatre ou cinq années. Et avec une salle de trois cent soixante places, même comble, le Vieux Colombier ne peut pas gagner d'argent.

Dans une brochure intitulée *Les Amis du Vieux Colombier*, Copeau met en garde contre les tentations de déviation de son théâtre : « Le Vieux Colombier n'entend profiter d'aucun malentendu. Il veut être aimé et défendu pour ce qu'il est – sans jamais se détourner de sa voie. »

Copeau aime commenter ce mot de Jovet sur le bateau qui les ramenait d'Amérique : « Malgré tout, nous n'avons jamais cessé de travailler » et Copeau de commenter : « Ce malgré tout veut tout dire. Jamais nous n'avons arrêté de vouloir. »

Esprit de nouveauté et de continuité que traduit cette autre réflexion de Copeau : « Je vois ce qu'il faut faire et comment il faut le faire. »

La Compagnie, qui a gagné la bataille de New York, s'est remise sans relâche à répéter, à jouer, à créer à un rythme que ne connaît aucun autre théâtre – car le Vieux Colombier pratique l'alternance ; ainsi un spectacle qui « marche » soutient une création plus difficile. D'autre part, les chances de chaque membre de la Compagnie sont multipliées, pour progresser, pour s'épanouir. Enfin au public est offert un ensemble abondant d'ouvrages : classiques plus ou moins connus, étrangers, Shakespeare, Goldoni, et français, Marivaux, Mérimée... et de créations contemporaines. La réputation de la troupe s'étend à Paris et hors Paris. Molière a dit : « Le grand art, c'est de plaire. » Antoine lui écrit : « *C'est sur cette maison que l'étoile se lèvera.* »

C'est Jacques Copeau qui met en scène tous les spectacles avec son style inimitable, pur et fort.

Je n'ose préciser : style qui serait aujourd'hui démodé. Jugez. Il n'est pas installé au milieu de la salle derrière un pupitre couvert de notes et de cafés, et de cendriers, dictant *au micro* ses instructions indiscutables aux comédiens, davantage soucieux que de ses comédiens, de ses 200 projecteurs (Pitoëff

en avait 20), surveillé par des dramaturges, philosophes et sociologues inspirés qui « pensent » pour lui, sans compter les éclairagistes, hommes du son et de la décoration et les innombrables assistants...

(Je ne peux me priver du plaisir de citer à l'intention de ces jeunes gens – plus si jeunes d'ailleurs – ces lignes de la préface de Molière à *L'Amour médecin* : « Cette pièce a été conçue, écrite et représentée en cinq jours. »)

Non. Copeau va et vient de l'avant-scène au fond de la salle pour apprécier un ensemble, décider d'un mouvement, goûter la justesse d'une inflexion; il monte même sur le plateau et, au milieu de ses comédiens, passe de l'un à l'autre, délivre celui-ci, un instant noué, sans jamais rien interrompre, s'adresse à chacun selon sa sensibilité et sa nature; il suspend cette tirade sur les lèvres de l'interprète et lui donne en la reprenant son relief et sa saveur – il fait s'épanouir, mêlé à ses camarades, la substance d'une scène et les entraîne avec gaieté, simplicité, chaleur...

C'est ainsi que Molière sera joué « avec une verve de haut vol » – et sur le tréteau – « le tréteau qui est déjà l'action, qui matérialise la forme de l'action ».

Cette mise en scène sera préparée par une pénétration dans l'œuvre même qu'on fait sienne. Copeau, à la troupe, lit la pièce : « Il faut lire une pièce pour en avoir le sentiment », leur dit-il. « Ce sentiment est ce qui produit votre épanouissement allègre et joyeux. Le texte seul compte. Avant tout, pour lire un texte, il faut avoir le sens de la respiration. On parle et on agit comme on respire... » Travail à la fois ouvrier et spirituel, travail quasiment de consanguinité.

On comprend que Copeau ait pu conclure : « L'écriture d'une pièce et sa représentation sont les deux moments d'un même acte. »

\*

Pendant ces années sont créées des œuvres importantes, issues notamment des auteurs du groupe N.R.F. ou qui lui sont proches : le *Saül* de Gide, *La Mort de Sparte* de Schlumberger, *Cromedeyre-le-Vieil* de Jules Romains, *Le Paquebot Tenacity* de Charles Vildrac, etc.

Jacques Copeau offrira aussi son théâtre à de jeunes auteurs



Jacques Copeau

*Registres V*

*Les Registres  
du Vieux Colombier*

III

Jacques Copeau, après deux dures saisons à New York, débarque au Havre pavoisé — la paix vient d'être signée à Versailles entre les Alliés et l'Allemagne. Il aspire à une trêve dans le travail pour se « ressaisir ». Mais ses amis sont pressés : il faut rouvrir le Vieux Colombier au plus vite. Copeau va céder et le Vieux Colombier rouvrira le 10 février 1920 pour les cinq saisons qu'on trouve relatées dans ce volume; cinq saisons qui vont assurer la renommée internationale du Théâtre et de la Compagnie.

— Création, avec la collaboration de Louis Jouvet, d'un dispositif scénique fixe qui saura se moduler pour une quarantaine de spectacles joués en alternance, dont vingt-trois créations. De grandes tournées, avec l'appui d'une seconde troupe, parcourront la France et l'Europe.

— Création d'ateliers (menuiserie, électricité) pour les besoins du Théâtre et de son public.

— Et enfin, création de l'École. Nous assisterons ici à ses premiers essais d'improvisation, de mime et de masque, à son développement progressif, à l'attachement et à l'intérêt grandissant de Copeau pour son École.

A la fin de la cinquième saison, une alternative se dresse devant lui : le Théâtre ou l'École ?

Il choisit l'École et part pour la Bourgogne avec ses élèves.



9 782070 728886



93-IV A 72888 ISBN 2-07-072888-9

250 FF tc