

EWA BARAŃSKA

LE RÔLE DE LA MISE EN SCÈNE DANS LE THÉÂTRE D'ANDRÉ OBEY

La représentation théâtrale n'est pas
extérieure à la création.

(Henri Gouhier: *Essence
du Théâtre*, Paris 1943, p. 105)

Si cette citation de Gouhier extraite de ses méditations sur le théâtre a été placée en tête du présent chapitre¹, c'est qu'elle nous semble particulièrement convenir à exprimer une vérité qui est à la base du théâtre d'Obey. La mise en scène est un élément capital dans la structure de son théâtre et, dès leur première ébauche, ses pièces sont conçues en vue de la représentation scénique.

Le terme de la mise en scène ne sera pas employé dans ce chapitre dans le sens de l'organisation du spectacle par un metteur en scène. Il n'y sera donc pas question des mises en scène historiques ou possibles des pièces d'Obey. Il ne s'agira que de la mise en scène „en puissance”, de cette mise en scène qui est contenue dans la pièce et qui appelle la représentation. On analysera donc tous les éléments du spectacle tels que le jeu, la musique, la danse, la lumière etc., non pas cependant en tant qu'un „assaisonnement” de l'oeuvre dramatique venant d'un metteur en scène, mais en tant qu'une partie de cette oeuvre. On essaiera de démontrer quelle est leur importance dans la structure de la pièce et quelles sont leurs fonctions dramatiques.

A. INFLUENCE DE LA COLLABORATION AVEC LES QUINZE SUR LE THÉÂTRE D'OBEY

Il ne serait pas possible de parler de la mise en scène chez Obey, sans souligner l'importante influence qu'avait exercée sur son oeuvre sa collaboration avec la Compagnie des Quinze, les anciens Copiaus.²

¹ Cet article constitue un des chapitres d'une étude sur la *Dramaturgie d'André Obey*.

² Parmi les multiples buts que Copeau se posait pour assainir et renouveler le théâtre, il y en avait un qui était son plus cher rêve — c'était de former une école dramatique. Voyant chez la plupart des acteurs de son temps la routine et l'artifice, l'insuffisance intellectuelle et morale, il voulait former une nouvelle génération de comédiens en recommençant tout. En 1920 il réussit à ouvrir l'école

a) *La caractéristique des Copiaus*

Les Copiaus n'étaient pas une troupe d'acteurs réunis par hasard. C'était un groupe, ou plutôt une équipe, unie non seulement par une amitié et plusieurs années de travail commun, mais par la même for-

du Vieux-Colombier, sous la direction de Suzanne Bing, de Jules Romains et de Georges Chennevière. L'École était destinée à des tout jeunes de 14 à 20 ans, qui n'étaient pas encore „sophistiqués”. Tout au contraire du programme traditionnel du Conservatoire où l'on enseignait surtout la diction et la récitation, chez Copeau le texte littéraire ne venait qu'en dernier lieu. Son École partait de l'instinct du jeu chez l'enfant. On voulait d'abord lui faire un corps obéissant. Puis „on s'élevait progressivement de la gymnastique à la notion du rythme intérieur, à la musique, à la danse, au mime masqué, à la parole, aux formes dramatiques élémentaires” (J. Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris 1931, pp. 92—93). C'est alors seulement qu'on passait au „jeu conscient, à l'invention scénique, à la poésie”. A côté de l'enseignement consacré à la littérature et au théâtre (Copeau — un cours de théorie de théâtre; Jouvet — l'architecture théâtrale; André Bacqué et Georges Vitray — la mise en scène; Suzanne Bing et Romain Bouquet — diction; Jules Romains et Georges Chennevière — cours et exercices de technique poétique) l'école avait dans son programme des leçons d'éducation physique et de technique corporelle, des travaux d'atelier (décorations, costumes, modelage des masques) et même la danse classique et l'acrobatie.

Quand, en 1924, le Vieux-Colombier ferme ses portes, l'École partage son sort; cependant la plupart des élèves suivent Copeau dans sa retraite en Bourgogne. En face pourtant des difficultés financières, une partie d'amis et d'élèves de Copeau devront le quitter. Mais les plus fidèles ne renoncent pas et sont à ses côtés lorsqu'il s'installe en 1925 à Pernand-Vergeless. Loin du monde, en pleine campagne bourguignonne, ces jeunes, pleins de ferveur dans la poursuite du même idéal que celui de leur „Patron”, mènent une vie difficile, presque austère, remplie d'exercices et de travail. Dans une grande cuverie louée au village, où, sur le sol cimenté sont dessinées des figures et où se dresse un tréteau, on fait durement l'apprentissage du théâtre. Dans les ateliers on fait des travaux de menuiserie et les décors, on confectionne les costumes et on modèle les masques. Le programme de la journée contient la gymnastique et l'acrobatie, la couture, le modelage, la musique et la peinture, l'improvisation. — Pour assurer leur subsistance, les comédiens sont obligés de donner des représentations dans la région. Sous le nom des „Copiaus” que leur donnent les vigneron de Pernand, ils joueront devant le public des villages et des petites villes les pièces adaptées par Copeau, les scénarios ou les jeux créés collectivement, ainsi que les „célébrations” des fêtes locales (comme cette *Célébration de la Vigne et du Vin* que leur demande pour la fin des vendanges la municipalité de Nuits-Saint-Georges). Peu à peu, les Copiaus se font connaître au-delà de la Bourgogne. Ils feront avec leur maître des tournées en Suisse, en Belgique, en Hollande, en Italie, en Angleterre. Cette vie dure cinq ans. Quand, en 1929, Copeau qui candidate à l'administration de la Comédie-Française, remet à Michel Saint-Denis, son élève et neveu, la direction de la troupe, celle-ci peut déjà voler de ses propres ailes. En septembre 1930, un an après leur rencontre avec Obey, les Copiaus deviennent la Compagnie des Quinze et leur expérience commune commence.

mation technique et le même idéal artistique et humain. Cet idéal artistique ne les rattachait cependant à aucune école littéraire. Au moment où ils devront affronter le public parisien sous le nom de la Compagnie des Quinze, ils trouveront important de le souligner. — „Nous ne nous réclamons pas d'une doctrine, mais d'une certaine formation technique. Ce que nous aimons, c'est la liberté et la rigueur du jeu, d'un jeu franc, sensible, musclé”.³

Le jeu chez les Copiaus prenait une importance toute nouvelle. C'était le jeu physique, le jeu corporel qui avait été à la base de leur éducation. On sait quelle importance Copeau avait-il attachée à la libération et au développement de tous les moyens d'expression chez ses jeunes élèves.⁴ Rappelons qu'à leurs débuts, il leur faisait porter des masques, trouvant qu'à l'origine de l'impuissance corporelle était la pudeur, tandis que le masque libérait le corps et suscitait ses possibilités d'expression.⁵ Avec les Copiaus on était aux antipodes du réalisme scénique. L'acteur devait évoquer, suggérer par toute sa personne physique ce qu'il voulait transmettre au public. La célèbre phrase de Lope de Vega: „Un tréteau, deux acteurs, une passion me suffisent pour faire un drame”, aurait pu servir de devise aux Copiaus qui, à travers de longues années du réalisme théâtral, des pièces „à spectacle”, des pièces „à thèse”, rejoignent la grande tradition du théâtre vivant du jeu. Leur art est de la même famille que la commedia dell'arte, que le théâtre de Tabarin, que celui de Molière.

Léon Chancerel qui, lui aussi, avait suivi Copeau en Bourgogne, répétera plus tard à ses propres disciples les principes de l'éducation des Copiaus: „Si, par la seule puissance de votre jeu, vous ne pouvez faire naître sur le tréteau une prairie couverte de fleurs, non, vous n'avez rien à faire ici”.⁶

Les décors et les costumes n'avaient chez les Copiaus qu'un rôle tout secondaire. Dans le spectacle de *l'Illusion*, les Copiaus et leur patron n'avaient pour tout décor qu'un tréteau et un rideau de fond peint de Bonnard. C'était pareil pour leurs autres spectacles, où les rideaux de fond remplaçaient les décors traditionnels.

Dans la plupart des spectacles des Copiaus en Bourgogne la danse, le mime, le chant jouaient un important rôle. Le sous-titre de leurs *Travaux de la vigne*: — Mimes, danses, dialogues et chansons — aurait

³ *Le Programme des Quinze*. (Saison théâtrale janvier-avril 1931, Paris, Impr. Spéc. des Étincelles).

⁴ Cf. J. Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*.

⁵ Cf. J. Prénat, *Visite à Copeau*, „Latinité”, déc. 1930, N° 10.

⁶ Cité par Raymond, *Le Jeu Retrouvé*, pp. 215—216.

pu servir aussi à plusieurs autres pièces qu'ils jouaient. Ainsi leur art théâtral s'enrichissait-il des arts qui avaient quitté le théâtre depuis longtemps.⁷

Un autre trait des Copiaus qui fait leur grande originalité est le côté collectif de leur art. Avec les Copiaus ressuscite le chœur, le chœur conçu au sens antique. — „Le chœur est la cellule-mère de toute poésie dramatique. C'est bien de poésie que nous étions altérés” — disait Copeau en évoquant les années bourguignonnes.⁸ Cet aspect de l'art des Copiaus (et puis des Quinze) n'échappe pas à la plupart des critiques contemporains.⁹

Il semble bien — dit Benjamin Crémieux — que l'idée centrale des Quinze soit de considérer avant tout le théâtre comme un art collectif. Collectif en ce sens que les acteurs doivent se fondre en une représentation, en une expression chorale et non plus individuelle. Collectif d'autre part en ce sens que les spectateurs doivent y vibrer à l'unisson à un certain nombre d'émotions générales. Le premier effet de cette idée sera de ne pas porter à la scène des cas individuels, des anecdotes personnelles, mais des images symboliques, poétiques, de chercher à créer chez le spectateur une émotion non pas psychologique, mais morale, métaphysique, lyrique, à illustrer pour lui des vérités fondamentales.¹⁰

On peut comprendre qu'ayant ressuscité le chœur, les Copiaus pouvaient donner à certains de leurs spectacles le caractère de célébration. Non pas qu'ils eussent toujours eu l'occasion de célébrer une fête locale comme les vendanges à Nuits-Saint-Georges,¹¹ mais ils tendaient toujours à supprimer la barrière entre eux et le public, à le faire participer le plus possible au spectacle. Après le premier spectacle des Copiaus (désormais les Quinze) à Paris, Henri Gouhier alors critique dramatique à la „Nouvelle Revue des Jeunes”, polémise ainsi à leur sujet avec H. Bidou qui reproche à la troupe de „jouer déplorablement en public”:

Ce qui reste vrai c'est que les Quinze jouent déplorablement en public: mais justement ils se gardent bien de jouer en public, ils jouent avec le public, ils

⁷ Pour les spectacles des Copiaus cf. *Notes et Documents à l'Histoire de Copeau*, „Revue d'Histoire du Théâtre”, I, 1950.

⁸ J. Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, pp. 92—93.

⁹ Cf. Cl. Rengard, *Au Théâtre du Vieux-Colombier. La Compagnie des Quinze joue Noé*, „Revue Française”, 25.I.1931, N° 4.

H. Ghéon, *Noé chez les Quinze*, „Jeux, Tréteaux et Personnages”, 15 févr. 1931, N° 5.

¹⁰ Benjamin Crémieux dans: „Je suis partout”, 21.III.1931 (un article sur le *Viol de Lucrèce*).

¹¹ Cf. J. Copeau, *Fragments d'une Célébration de la Vigne et du Vin*, „Jeux, Tréteaux et Personnages”, 15 avril 1932, N° 19.

convient le public à leur jeu. Unis entre eux et unis à l'auteur, ils se proposent de nous faire participer à cette communion qui est le principe de leur vie.¹²

Selon les témoignages de ceux qui avaient assisté à leurs spectacles, les Copiaus créent entre la scène et la salle „une communion dramatique parfaite dont il n'est pas d'exemple actuellement en France [...] Si l'on cherche des termes de comparaison, on ne peut les trouver que dans l'art du Nô, le drame liturgique, la célébration d'un rite sacré”.¹³

Le public devant lequel jouaient les Quinze était le grand public populaire aux réactions vives et spontanées. Avec ce public — affirmait Copeau :

[...] le métier de comédien retrouvait sa liberté première et sa destination qui n'était ni l'argent ni la gloire, mais une création chaude, presque rudimentaire, sans cesse renouvelée, pour le plaisir des spectateurs qui se donnaient à nous comme nous nous donnions à eux, et qui nous étaient reconnaissants.¹⁴

b) *La collaboration d'Obey avec les Quinze*

Au moment de la rencontre d'Obey avec les Copiaus, ceux-ci, malgré leur jeunesse et un certain manque d'expérience, possèdent déjà incontestablement un style original et bien à eux.¹⁵ Que ce style plaise à l'admirateur fervent de Copeau qu'est Obey et que l'idée d'une expérience commune l'enchantent, il n'y a là rien d'étonnant.

Nous nous étions découvert autour d'une passion commune pour le théâtre, — raconte Obey — tant de goûts et de dégoûts communs, une envie si pareille de faire certaines choses et de n'en pas faire d'autres, que nous avions d'enthousiasme résolu de nous „mettre ensemble”. Moitié confiant, moitié sceptique, Copeau avait béni ce mariage.¹⁶

¹² Cf. H. Bidou, „Journal des Débats”, 19 janv. 1931 et H. Gouhier, „La Nouv. Rev. des Jeunes”, 15 févr. 1931.

¹³ Sébastien, *Les Copiaus*, „Jeux, Tréteaux et Personnages”, 15 octobre 1930, N° 1.

¹⁴ J. Copeau, *Fragments d'une Célébration de la Vigne et du Vin*, „Jeux, Tréteaux et Personnages”, 15 avril 1932, N° 19.

¹⁵ La troupe „apporte dans le jeu un renouvellement comparable à ce que Copeau apporte dans la création de son théâtre. Elle nous présente une création en dehors de tout réalisme, une création, analogue à celle des théâtres russes modernes, mais non copiée sur eux” (*Au Vieux-Colombier*, „Beaux-Arts”, févr. 1931).

„Ils proposent au public, fatigué des pièces bourgeoises — écrit Ghéon dans „Latinité” (août 1931) — un théâtre vrai, nu comme un tréteau de Shakespeare, suggérant l'espace, le monde entier, se plaçant sur le plan de la poésie, vivant uniquement du jeu, de la plastique et du chant des acteurs”.

¹⁶ Obey, *Théâtre*, préf. à *Noé*.

Quel sera l'apport des deux côtés dans cette oeuvre commune? — Avec leur foi fervente dans l'art, leur jeunesse et leur enthousiasme, les Quinze offrent à Obey „des âmes d'artistes, des muscles de gymnastes, des mains d'artisans, des voix musicales”.¹⁷ Que leur donne-t-il en échange de son côté? Certainement son expérience (il est leur aîné), sa culture littéraire et sa connaissance des milieux littéraires de Paris. Depuis une dizaine d'années, Obey exerce déjà son métier d'homme de lettres. Il ne débute pas, non plus, comme auteur dramatique. Quant à la foi en un renouveau théâtral, Obey en a autant que les Quinze.

En évoquant ces années plus tard, Obey appellera une „chance unique” la possibilité d'avoir pu vivre „dans l'intimité des acteurs qui n'étaient pas des acteurs parfaits, qui n'étaient pas des acteurs complets”. Leur travail commun lui permettait de chercher son propre métier „alors qu'ils cherchaient eux-mêmes le leur”.¹⁸

Essayons de voir de plus près le caractère qu'avait eu la collaboration d'Obey et des Quinze. Les Quinze avaient besoin d'un répertoire spécial, choisi, qui cadrât avec leur style et qui mît en valeur leurs qualités. Ce ne pouvaient pas être des pièces „réalistes” ou psychologiques, présentant des cas individuels. Il fallait aux Quinze un théâtre qui évoquât, qui transposât la réalité, un théâtre ouvert à l'imagination et à la poésie. D'autre part, ils ne se sentaient pas encore de front de choisir pour jouer des chefs-d'oeuvre renommés.¹⁹

Obey écrira donc pour les Quinze des pièces sur commande. Il y en aura six (*Noé*, *le Viol de Lucrece*, *Vénus et Adonis*, *Bataille de la Marne*, *Loire*, *Don Juan*). Pièces sur commande ou „sur mesure” comme il les définira lui-même.

J'ai fait cette pièce — écrit-il dans la préface de *Noé* — non seulement sur commande, mais sur mesure, pour des comédiens dont je connaissais, un par un, l'emploi, le registre, le jeu, aussi précisément qu'un sélectionneur de rugby connaît le rôle, la place, le style de chacun des joueurs.²⁰

¹⁷ R. Salomé, *Les 15 au Vieux-Colombier*, „Études” 20 mars 1931.

¹⁸ Cf. *La Pièce sur Commande*, „Théâtre dans le Monde”, VIII, 3, p. 235.

¹⁹ Lorsqu'ils demandent à Obey une pièce „élisabéthaine” et que celui-ci leur dise: „Mais Shakespeare existe!” — ils répliqueront: „Ah! non! Justement on ne voudrait pas prendre Shakespeare. On ne voit pas si loin que cela!” (*La Pièce sur Commande*, „Théâtre dans le Monde”, VIII, 3, p. 226).

²⁰ Préface à *Noé* (*Théâtre*).

Dans *Pièce sur Commande*, déjà citée, il se sert d'une autre comparaison. Il compare son travail avec les Quinze à celui d'un musicien, travaillant pour un orchestre dont il connaît tous les instruments.

Ainsi la pièce, loin d'être achevée dans le silence d'un cabinet, se fait-elle en partie sur la scène. En parlant du *Viol de Lucrèce* dont l'équilibre et l'harmonie pourraient cependant plutôt laisser croire qu'elle fut écrite d'un seul trait de plume sous le coup de l'inspiration, Obey raconte comment en naissaient les différents fragments. C'était une pièce où „tout était mesuré au centimètre près”, où au cours des répétitions Obey modifiait, coupait, renforçait certaines scènes, tenant toujours compte des possibilités et des limites de ses acteurs. Il fallait par exemple souligner par le texte dans l'acte II les évolutions rythmées²¹ auxquelles tenait Aman Maistre interprétant le rôle de Tarquin, mesurer les répliques de Lucrèce selon les possibilités vocales de la jeune Marie-Hélène Dasté²², etc.

Quand on posera plus tard à Obey la question quelle reste, selon lui, la part de l'inspiration dans une pièce sur commande, il dira formellement:

Je ne crois pas qu'elle puisse être gênée ni brisée. Je ne vois pas. Celui qui tient la plume, le poète, si vous voulez, restera et reste poète. Il a une façon de traduire les choses qu'il reçoit ou qu'on lui dit, qui est bien à lui, qui est son style propre.²³

En effet *Noé*, le *Viol de Lucrèce*, *Bataille de la Marne* compteront parmi les meilleures pièces d'Obey.²⁴ Quelle influence aura eu sur l'oeuvre dramatique d'Obey ce travail commun sur les planches avec les acteurs, cette possibilité si rare de pouvoir connaître les réalités de la scène? Il est certain que c'est surtout grâce à son intimité avec les Quinze, qu'Obey-écrivain a appris le „métier” d'homme de théâtre.

J'avais l'idée de la scène — dit-il — Ils m'en ont donné la réalité. Cette scène du Vieux-Colombier dont j'ai, en écrivant, la maquette sous les yeux, cette scène comme-ci et comme-ça, avec ses proportions, son volume, sa construction, ses

²¹ Cf. *Viol de Lucrèce*, acte II (*Théâtre*).

²² Cf. *Pièce sur Commande*, „Théâtre dans le Monde”, VIII, 3, p. 226.

²³ *Une Pièce sur Commande*, „Théâtre dans le Monde”, VIII, 3, p. 230.

²⁴ Permettons-nous de citer, à propos du problème de la collaboration d'un auteur avec ses interprètes, un passage de *l'Essence du Théâtre* d'Henri Gouhier: „Qu'un auteur voie et entende ses interprètes en écrivant, qu'il retouche son dialogue en profitant de l'intelligence et de l'expérience du théâtre exprimées dans le jeu ou les réflexions d'un grand comédien, cela prouve que la représentation n'est pas extérieure à la création. La primauté de l'oeuvre s'affirme dans cette espèce de collaboration au moment où l'auteur termine et où l'acteur commence et peut-être doit-on regretter qu'un Musset, ou un Claudel n'aient pas eu plus souvent l'occasion d'y être conviés. La synthèse dramatique perd son centre et son équilibre si l'auteur est l'habilleur de la vedette”. (pp. 105—106).

entraves et ses libertés, je puis dire, je suis fier de dire, que maintenant, je la connais comme un acteur. [...] C'est bien parce que Saint-Denis, parce que les 15 comédiens [...] ont travaillé devant moi sans retenue, mais avec une si émouvante pudeur, parce qu'ils ont travaillé pour moi, essayé, cherché, raté pour moi que, tous ensemble, nous commençons à y voir clair.²⁵

c) *Les traces de la collaboration d'Obey avec les Quinze dans la structure et le climat de son oeuvre*

La collaboration avec les Quinze a marqué toute une partie de l'oeuvre d'Obey. Dans les pièces qu'il avait écrites pour la Compagnie c'est visible non seulement dans une sorte de climat général de la pièce, mais aussi dans sa structure. Peut-être dans ses recherches d'une nouvelle forme de tragédie, Obey serait-il parvenu sans les Quinze aux mêmes solutions qu'avec eux, néanmoins, il est certain que les possibilités concrètes de la troupe l'obligèrent à choisir certains moyens et procédés artistiques et non pas d'autres. Il le dit lui-même à plusieurs reprises.²⁶

Ainsi par exemple, l'emploi par Obey du chœur dans des pièces comme *Noé*, *Bataille de la Marne*, *Loire* est certainement dû au fait que ces pièces sont destinées à la Compagnie des Quinze. Rappelons l'aspect collectif de l'art des Quinze ainsi que le manque dans leur ensemble de grandes vedettes qui résultait, d'une part de leurs principes, d'autre part — d'une certaine uniformité de leur niveau artistique (il n'y a que Suzanne Bing et Auguste Bovério qui sont plus âgés et qui avaient fait partie de la troupe du Vieux-Colombier). Nous pensons ici à l'emploi du chœur-groupe, tel que nous le voyons dans *Noé*,²⁷ le *Viol de Lucrèce*,²⁸ *Bataille de la Marne* et *Loire*.

Mais il y a chez Obey une autre conception du chœur encore, celle d'un chœur réduit, synthétique qu'il emploie dans le *Viol de Lucrèce*. Et cette conception-là est aussi un fruit de sa collaboration avec la Compagnie des Quinze, dû incontestablement aux besoins pratiques de la troupe dont les tout jeunes acteurs devaient être encadrés „comme à l'exercice”²⁹ par leurs deux camarades plus expérimentés.

Il est impossible, en parlant de l'influence des Quinze sur le théâtre d'Obey, de passer sous silence le dispositif fixe qu'André Barsacq avait créé pour la Compagnie. Il restait le même pour toutes les pièces des

²⁵ Programme de *Loire*.

²⁶ Cf. Préface au *Viol de Lucrèce* (*Théâtre*), le Programme de *Loire* et *Une Pièce sur Commande*, „Théâtre dans le Monde”, VIII, 3.

²⁷ Cf. I-ère version de *Noé*, *Étincelles*, 1931, II, pp. 59—64, 69; IV, 108, 138—140; V, 144—146.

²⁸ II, 155—160, I, sc. II, p. 134.

²⁹ Préface au *Viol de Lucrèce*, p. 122 (*Théâtre*).

Quinze; seule, la décoration scénique variait d'une pièce à l'autre. C'était un cercle de 8 colonnes et de poutres dessinant au plafond les rayons d'un cercle. Ce cercle trouvait sa réplique exacte sur le sol et les marches du proscenium en étaient un segment. Tout était donc construit dans un dessin géométrique très strict qui créait des rapports aux justes proportions.³⁰

„Dans un tel cadre il est impossible de planter n'importe quel décor. Un certain style s'impose de même qu'il exige, des oeuvres jouées, un style particulier”³¹ — dit un critique contemporain. Et Marcel Doisy trouve ce dispositif encore plus rigoureux que celui du Vieux-Colombier. „On n'a peut-être jamais renié aussi totalement au théâtre le souci réaliste”.³²

Ces cadres du dispositif de Barsacq n'ont pas seulement imposé un certain climat aux pièces d'Obey (antiréalisme, poésie, évocation, besoin des conventions), mais ont conditionné aussi l'utilisation par l'auteur de l'espace scénique. Nous verrons ce problème de plus près quand on parlera des indications scéniques d'Obey. C'est dans ces indications qu'on verra revivre tous les éléments du dispositif du Vieux-Colombier. Ainsi une architecture théâtrale a-t-elle eu une influence directe sur la conception du lieu théâtral chez un dramaturge.³³

Pour conclure ce qui concerne l'influence des Quinze sur le théâtre d'Obey, ajoutons, que c'est en grande partie à eux (c'est-à-dire parce qu'il écrivait pour eux) que nous devons l'importance et la richesse dans l'oeuvre d'Obey des éléments autres que le texte dramatique proprement dit. Éléments que nous avons qualifiés de ceux de mise en scène³⁴ et qui ne ressortent pleinement que pendant la représentation

³⁰ „Cette disposition offre au décorateur une armature très souple sur laquelle il accroche des éléments de décors sans dissimuler cette armature. Ainsi sont conservés les avantages de la scène architecturée avec la discipline qu'elle impose, l'équilibre et les proportions qu'elle établit dans l'espace; mais en même temps cette nouvelle architecture se révèle plus souple, facilitant les transformations au lieu de les entraver” (*Au Vieux-Colombier*, „Beaux-Arts”, fév. 1931).

³¹ Ibid.

³² M. Doisy, *Jacques Copeau ou l'Absolu dans l'Art*, p. 206.

³³ En parlant de la scène du *Vieux-Colombier*, Obey dira:

„En écrivant une pièce, je puis, avec aisance, faire la gymnastique insensée de sauter sur elle en pensée pour faire une entrée, une sortie, un geste avec l'acteur, puis de ressauter dans un fauteuil imaginaire pour voir ce que ça dit de la salle. [...] Je me suis mis à sentir sur cette scène et dans cette salle, l'exigence dramatique, quelque chose comme un besoin de corps et un devoir de conscience — se tendre en moi du lever jusqu'au baisser du rideau”. (Programme de *Loire*).

³⁴ Cf. début de ce chapitre.

théâtrale.³⁵ Peut-on s'étonner que dans les oeuvres d'un auteur écrivant directement pour ses interprètes, le théâtre soit constamment présent?

B. INDICATIONS SCÉNIQUES CHEZ OBEY

Elles sont particulièrement importantes pour quiconque veut étudier le théâtre d'Obey, car, à elles seules, elles renferment tout ce qui n'est pas dialogue dramatique et qui au cours de la représentation est exprimé à l'aide de plusieurs autres moyens, tels que le mouvement, la danse, la lumière, la musique etc. Les indications scéniques n'ont pas chez Obey de caractère littéraire — elles sont techniques et fonctionnelles. N'étant pas un ornement ou un supplément au texte dramatique, elles sont souvent aussi indispensables que lui. À la lecture, elles sont le seul moyen de pouvoir se rendre compte de la représentation dans sa totalité. Ceci se rapporte surtout aux pièces qu'Obey avait écrites pour les Quinze ainsi qu'à *Ultimatum*, *Maria* et *Revenu de l'Étoile*. Plus tard, avec *Lazare*, *Une Fille pour du Vent*, les *Trois Coups de Minuit*, la *Fenêtre*, où le spectacle sera moins riche et le dialogue dramatique aura la primauté, les indications scéniques auront forcément moins d'importance.³⁶

En écrivant ses pièces, Obey les voit tout de suite „en spectacle”. La scène réelle et matérielle est pour lui en même temps un point de départ qu'un but. Il ne cherche pas à créer une illusion chez le lecteur, il cherche des moyens techniques qui lui permettent de créer cette illusion sur la scène. Ainsi usera-t-il du vocabulaire de métier, du langage technique. Il ne dira pas dans *Noé*: nous sommes dans l'Arche, mais: „une sorte de hutte au premier plan, milieu de la scène, bien éclairée, ouverte du côté du public”.³⁷ Et s'il dit dans *Loire*: „La scène représente le bord de la Loire (rive droite) — il précisera tout de suite: „Un talus d'environ 0 m 80 de hauteur, coupé, au milieu fond de la scène par une brèche de 2 m 50 de large, court de

³⁵ Il n'est question que des oeuvres écrites pour les Quinze.

³⁶ La *Nuit des Temps* fait un peu figure d'exception dans le théâtre d'Obey s'il s'agit des indications scéniques. Peut-être à cause de son caractère symbolique, monumental, contient-elle des indications scéniques très „littéraires”. Ainsi p. ex. le jardin suspendu du II-ème acte est „le souvenir (peu sincère) de la sylvie primitive, tendu, comme dans une coupe, à la force du poignet, par-dessus les pierres, le fer, les fumées, le tonnerre d'une grande ville moderne” (II, p. 1). Et Ange marche vers Luci „sans feinte ni ruse aucune. Elle tient levées, sur sa tête, ses deux mains réunies sur la garde de l'épée, invisible, des preux” (II, 69).

³⁷ *Noé*, II, p. 42 (*Théâtre*).

la gauche milieu au fond droite. La Loire est censée couler, de gauche à droite, derrière ce talus".³⁸

Dans toutes ses pièces, marquant les entrées, les sorties et les positions réciproques des acteurs sur la scène, Obey sera toujours très rigoureux et emploiera des termes précis qui ne laissent rien au hasard: côté cour, côté jardin, premier plan gauche, coulisse de droite, l'extrême-gauche de l'avant scène etc. On comprendra mieux cette précision dans les indications du lieu et du mouvement scénique, si l'on se rappelle que toutes les pièces d'Obey pour les Quinze avaient pour cadre le dispositif de Barsacq. Ce dispositif est bien présent dans plusieurs pièces d'Obey. Ainsi par exemple les soldats „rentrent par le fond et reculent face à l'ennemi, en combattant jusqu'à la hauteur des deuxièmes colonnes"³⁹ et, dans le, si souvent cité acte II du *Viol de Lucrèce*, Tarquin „venant de droite — reparait tout contre la colonne II, se laisse comme tomber sur elle, l'entoure de ses deux bras, passe derrière elle une tête inquiète, abandonne la colonne, s'en va rapidement vers le fond de la scène, fait le tour — gauche à droite de la colonne III" etc. etc.⁴⁰

Si tout ce qui concerne le mouvement scénique, est chez Obey soigneusement indiqué⁴¹, on est frappé par le peu de détails concernant l'aspect physique des personnages. Tout ce que nous savons de la famille Noé, c'est que Japhet a 17 ans, Cham 20 et Sem 22. Aucun détail ne précise le physique de Noé, de la Maman, des jeunes filles. On ne nous dit rien, non plus, sur Lucrèce et Vénus, et pourtant nous savons qu'elles doivent être très belles. C'est pareil pour les personnages de *Lazare*, *Revenu de l'Étoile*, *Une Fille pour du Vent*, pour ne pas parler de *Loire* et d'*Ultimatum*. Ce n'est que rarement que nous trouvons quelques détails sur les protagonistes ainsi que p. ex. dans les *Trois Coups de Minuit* où Bradshaw est „un colosse roux" et Alice est „très belle, très jeune". Dans la *Fenêtre*, Obey ne fait marquer que l'âge des personnages, il ne dit rien d'autre d'eux sauf de Coutance qu'il qualifie d'„homme calme et fort". C'est la *Nuit des Temps* et *Maria* qui sont relativement riches en détails concernant les personnages. Mais la *Nuit des Temps* fait, comme on vient de le dire, figure d'exception dans le théâtre d'Obey s'il s'agit des indications scéniques, et dans *Maria*

³⁸ *Loire*, I, p. 11.

³⁹ *Bataille de la Marne*, II, p. 264 (*Théâtre*).

⁴⁰ *Viol de Lucrèce*, II, pp. 145—146 (*Théâtre*).

⁴¹ Dans *Noé* p. ex. les entrées sont réglées avec la précision d'un ballet. Ainsi voyons-nous pour n'en donner qu'un exemple, Japhet „entrant par le fond", Sem par „la gauche premier plan" et Cham par „la gauche milieu" (I, p. 22). Et ces exemples sont nombreux.

Obey ne décrit minutieusement que les „personnages” de l'histoire montée par le Patron.

Pour conclure, disons qu'Obey ne tient aucunement à présenter au lecteur des personnages imaginaires. Ce qu'il veut, c'est créer ces personnages devant le spectateur, en les faisant bouger et vivre sur la scène.

C. IMPORTANCE DU JEU ET DU MOUVEMENT SCÉNIQUE

Le théâtre d'Obey abonde en mouvement et jeu scénique. Même ces pièces où l'action se joue sur un plan tout intérieur, contiennent du mouvement résultant de nombreuses entrées et sorties et de la vive allure des personnages. Regardons le début du premier acte de *Lazare*, où Marthe „entre vivement”, traverse la scène „rapidement”, ôte son manteau, s'arrête, passe dans la cuisine, reparait, met un tablier, „va de son pas vif à la fenêtre”, essaie en vain de l'ouvrir, tire plusieurs fois, passe à l'autre fenêtre etc. Rien que sur une page du texte il y a toutes ces indications. Après quoi Marthe poussera encore les volets, ira vers la cuisine, sera arrêtée par Honorine, voudra repartir, se jettera dans la chambre, apportera le fauteuil, l'astiquera, essuiera les vitres. On voit tout le temps ce va-et-vient rapide.⁴²

Regardons *Une Fille pour du Vent*. — Ménélas „entre brusquement”. Tout en interrogeant le serviteur, il „fait un pas vers lui”, „vient à lui”, cependant que ce dernier se met au garde à vous. Ménélas „fait deux pas vers la porte et se retourne [...] Encore deux pas, se retourne et revient”, puis „sort et claque la porte”.⁴³

Obey ne laisse jamais un personnage prononcer un monologue les bras ballants. Lorsqu'il le fait parler, il procède de façon que le rythme naturel des paroles exige et entraîne un mouvement.

Que fait Noé pendant qu'il parle à Dieu et attend sa réponse?

(Il considère l'Arche). Les marées, les courants, les vents! (Il imite les vents) Psch!... Psch!... Les tempêtes! (Il imite les tempêtes) Vloum... ba da' boum!... Ça va être quelque chose de... (Il se retourne vivement) grandiose!... Non, non, Seigneur, je ne doute pas. Je sais bien que vous serez là. Seulement, je cherche à me figurer [...] (Il monte sur l'Arche et prend la pose de capitaine) Bâbord et tribord!... Larguez les amarres!... Fermez les hublots! Évitez les récifs. Laissez passer la bourrasque! Bon!... Et bien!... Me voilà prêt, fin prêt... Je suis prêt. (d'une voix tranquille) Voilà... Je voudrais bien savoir comment l'affaire va commencer. (Il regarde tout autour de lui les arbres, les feuillages, puis le ciel).⁴⁴

⁴² *Lazare*, I, pp. 3, 4, 5.

⁴³ *Une Fille pour du Vent*, p. 31.

⁴⁴ *Noé*, I, p. 18.

Dans la première version de *Noé*, les sentiments les plus vifs des personnages, ceux d'une très grande joie par exemple s'extériorisent sous la forme d'un vif mouvement, d'une course ou d'une danse. Quand Japhet, après 40 jours de pluie monte sur le pont et découvre soudain le soleil, d'abord „stupéfait, les deux bras étendus, il tourne lentement sur place, en faisant du regard le tour de l'horizon.” [...] Puis, face au public, il „se met à rire silencieusement.” Après quoi „il prend sa course autour du pont, en titubant et en chantant d'une petite voix de gorge, rauque et féroce”⁴⁵

Dans la même pièce (même version), quand après l'interminable solitude entre la mer et le ciel, les enfants mettent enfin pied sur terre, ce contact avec le sol les rend fous de joie. Et cette joie primitive a besoin de s'extérioriser tout de suite. Les enfants se mettent à patauger furieusement dans la boue:

Japhet (se frappant la poitrine) — Qu'est-ce que fait ce garçon-là?

Tous. — Il marche!

Japhet. — Et sur quoi?

Tous. — Sur la terre!

Noéma (sortant du rang) — Regardez! Regardez-moi!

(Elle trousse sa robe jusqu'aux genoux)

Ada et Sella (l'imitant) — Regardez-nous!

Noéma (piétinant) — Je patouille dans la boue!

Ada et Sella — On patouille!

Les garçons — Patouillons!

(tous piétinent avec force)⁴⁶

Grâce au jeu scénique et aux très rapides entrées et sorties des personnages, Obey réussit aussi, avec un nombre relativement restreint d'acteurs, à créer sur la scène l'effet d'une foule. Voilà comment il le réussit dans *l'Homme de Cendres*:

On est au moment de l'arrivée du Commandeur victorieux.

(Cloches sur la scène vide — Entrent et traversent la scène en courant un homme et une femme)

L'Homme: Vite! vite! allons! courons!

La Femme: Attendons le cortège ici!

L'Homme: Non, courons au-devant de lui!

(Fanfares et cris au loin)

Les deux, en sortant: Vivat! Vivat! Bravo!

(Cloches et fanfares plus fort. Deux hommes et une femme surgissent).

Premier homme: — Marchons, que diable!

⁴⁵ *Noé*, les *Étincelles*, Paris 1931, II, p. 56.

⁴⁶ *Noé*, les *Étincelles*, 1931, V, p. 144.

Ils sortiront, comme les précédents; il y aura encore trois femmes qui traverseront la scène en courant, puis encore deux hommes. Quand plus tard, ils réapparaîtront sur la scène tous ensemble suivant le Commandeur et Alvar, ils feront l'impression d'être une foule.⁴⁷

Dans *Bataille de la Marne* Obey obtiendra avec 5 femmes et 5 soldats le même résultat et „la circulation [...] sur la scène très vivante, évoquera quelque chose comme un marché en plein air, une réunion avant la noce”.⁴⁸

Mais ce n'est pas seulement pour obtenir l'illusion du mouvement, de la vie, qu'Obey se sert du jeu scénique. Dans certaines scènes de ses pièces, le jeu remplace la parole. Son poids dramatique est alors très grand, puisqu'il devient une forme visible et matérielle de l'action.

Dans le IV-ème acte de *Noé*, c'est à l'aide du jeu que sera exprimé l'apparent échec du héros. La colombe vient d'être lancée. Noé réussit une fois de plus à dominer ses enfants révoltés, en les assurant d'un proche débarquement dont ce lancement de l'oiseau doit être la première étape. Les enfants, partagés entre le doute et l'attente d'un miracle spectaculaire, cessent de parler. Le silence se prolonge longtemps.

Tous les regards retombent du ciel et se rencontrent. Gêne — Désagrégation du groupe choral. Quelqu'un tousse avec embarras! Quelque autre marche sur la pointe des pieds. Noé, que l'on sent très ému, va un peu à l'écart et se promène en songeant. Cham, à l'écart aussi, surveille tout le monde ironiquement. Un temps. Des groupes se forment et chuchotent. La gêne devient lourde. Les enfants au milieu de la scène, commencent à balancer leurs regards de Noé (à droite) à Cham (à gauche).⁴⁹

Après l'enthousiasme suscité par l'envol de la colombe, l'excitation tombe. L'attente commence à apparaître vaine. Toute cette évolution de la situation est exprimée sans une parole, par le jeu seulement. Pas un mot n'est prononcé et dans ce silence chaque geste et chaque attitude sont chargés de signification. La brutale question: „Et maintenant, père?” de Cham semble vouloir conclure tout ce qui s'était passé dans le silence.

Dans *Bataille de la Marne* c'est aussi par le seul jeu, ou plus précisément, par une entrée muette qu'Obey réussira à obtenir un très grand effet dramatique. On sent déjà l'armée allemande toute proche. Après la fuite des soldats et l'appel au secours de la France, la scène restera un moment vide. Et c'est alors qu'apparaîtra le Soldat allemand. „Masqué, casqué, noir, bardé d'acier et de cuir” il s'avancera à grands

⁴⁷ *Homme de Cendres*, I, p. 16.

⁴⁸ *Bataille de la Marne*, II, p. 240 (*Théâtre*).

⁴⁹ *Noé*, IV, p. 97 (*Théâtre*).

pas lents vers le public.⁵⁰ Ainsi le moment le plus dramatique de l'action, celui même qu'avaient préparé toutes les scènes précédentes, est exprimé sans l'aide des paroles. La silhouette sombre de l'Ennemi, surgissant en silence, est d'un effet dramatique saisissant.

Dans les *Trois Coups de Minuit*, Obey se servira du jeu scénique dans le dénouement. L'attitude de Greene et de Bradshaw agenouillés devant la crèche, exprimera de la façon symbolique la victoire de l'amour.

On se tait... parce qu'on aime, on se tait... tellement on aime! [...] On ne pourrait jamais dire l'amour qu'on a dans le coeur... alors on ne dit rien.⁵¹

Mais, c'est dans *Bataille de la Marne*, dans *Loire* et *Ultimatum* que le jeu scénique est le plus lourd de signification. Il y est l'action même sous sa forme la plus dépouillée et la plus métaphorique.⁵²

Regardons l'acte II de la *Bataille de la Marne* où les soldats se mettent d'abord à marcher vers le public („direction de retraite”), pour („arrêtés par le cri de l'officier”) faire soudain volte-face et se diriger vers le fond où l'on suppose l'ennemi.⁵³

Combien chaque geste est-il chargé de signification, si quelques mouvements à peine doivent symboliser le changement dans la situation au front!

Pareillement, dans *Ultimatum*, la division du chœur sur la scène en deux groupes différents, symbolisera le partage de l'Europe en deux camps ennemis.⁵⁴

La lutte des Eaux et des Paysans dans *Loire* est encore plus figurée. Ces mouvements rythmés, mesurés, c'est presque de la danse. Tout est stylisé comme dans un ballet. Les paysans courbés, reçoivent l'attaque du chœur des Eaux. La lutte est scandée par la batterie.⁵⁵ L'attaque des filles de Loire est figurée par „une marche lourdement dansée”.⁵⁶

Ainsi dans les pièces citées, non seulement le jeu appuie et complète le texte, mais aux moments les plus dramatiques de l'action, souvent il le remplace.⁵⁷

⁵⁰ *Bataille de la Marne*, I, p. 228 (*Théâtre*).

⁵¹ *Les Trois Coups de Minuit*, II, p. 36.

⁵² Ce problème est développé dans le chapitre „Action” de notre étude sur la *Dramaturgie d'André Obey*.

⁵³ *Bataille de la Marne*, II, p. 242 (*Théâtre*).

⁵⁴ *Ultimatum*, II, p. 50.

⁵⁵ *Loire*, III, p. 94.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁷ Selon Gouhier, la danse est une composante dans la synthèse dramatique. „Elle lui apporte son pouvoir d'expression qui, très limité comme faculté de signi-

Ne croyons cependant pas que le jeu scénique chez Obey soit toujours chargé d'une signification symbolique ou d'un poids dramatique. Le théâtre d'Obey est plein de vie et de gaité. Certaines scènes chez lui ne prétendent qu'à divertir le spectateur, le faire rire aussi franchement que rient les personnages de la pièce.

Regardons p. ex. le I-er acte de *Noé*, où Obey introduit des scènes mi-fantastiques, mi-burlesques que le spectateur doit accepter dans l'esprit simple et joyeux de ce jeu commun entre lui et les acteurs. La scène avec les animaux qui veulent monter dans l'Arche a évidemment aussi un sens plus profond. Leur arrivée doit faire comprendre à Noé que „l'heure est venue”. Ceci n'exige cependant pas d'Obey de mettre les bêtes sur la scène. Il le fait cependant, avec verve et gaité, sans le moindre souci réaliste, tirant, au contraire, de la fantaisie burlesque tous les effets possibles pour faire rire le spectateur.

Ainsi, les animaux apparaîtront-ils, les uns après les autres sur la scène. Notons que les jolis costumes stylisés, projetés par M.-H. Dasté⁵⁸ convenaient à ce caractère qu'Obey avait donné à ses bêtes, caractère mi-animal, mi-personnalisé, un peu comme dans le *Roman de Renard*.

Ainsi verrons-nous l'ours qui „se couche sur le dos et agite doucement ses pattes”,⁵⁹ l'éléphant qui salue,⁶⁰ la vache „toute mugissante et gambadante”,⁶¹ le loup et l'agneau ensemble, enfin le tigre qui tape Noé sur l'épaule.⁶²

Tout ceci fait penser aux contes d'enfants, à certains mystères du Moyen-Âge, comme aussi à certaines scènes de Molière où il ne s'agit pas de croire en ce qu'on nous présente, mais de nous laisser entraîner par le mouvement et la fantaisie du jeu.

Regardons p. ex. la scène suivante:

— Noé, épouvanté. — Halaho! (il se lève et va pour fuir. Le tigre se couche). — Je sais que tu ne me veux pas de mal, mais c'est la surprise, tu comprends. Je n'ai pas peur. (Il claque des dents) pas p... peur du tout... Allons, viens, ça va passer... (Le tigre rampe) Attends un peu, ça ne passe pas... Peut-être que comme ceci... (Il tourne le dos au tigre et se bouche les oreilles) Allez, grimpe. Dépêche-toi!

fication, a, comme faculté de communication, le privilège d'être la seule langue à peu près universelle. Elle lui apporte surtout sa grâce qui s'ajoute à la vertu divertissante du drame: car la tragédie la plus sombre est, par essence, divertissement" (*Essence du Théâtre*, p. 150).

⁵⁸ Il s'agit de la représentation de *Noé* par les Quinze.

⁵⁹ *Noé*, I, p. 19 (*Théâtre*).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

(Le tigre, d'un bond, saute dans l'Arche) Y es-tu? (Rugissement dans la coulisse) Bon! (Noé se retourne et s'éponge le front) Ouf-là! ⁶³

Dans *Loire* cet élément fantastique tient encore plus de place. Remarquons que cette fantaisie de l'auteur qui lui fait personnifier le Renard, le Hibou, le Chêne est souvent aussi prétexte au mouvement.

En entendant l'appel de Loire, le Renard „bondit, puis se met à trotter, de droite à gauche, de gauche à droite, comme font les bêtes en cage”.⁶⁴ Et quand les eaux auront baissé, il essaiera de tromper sa faim, en laissant pendre sa queue dans l'eau „comme Goupil-le-Grand montra [...] à Isengrin-l'Imbécile”.⁶⁵ — Face au public, „sa queue pendant au lointain du monticule, [il] attend, jubile et dit: Ça y est!... Ça mord!... Chut!... (un petit temps) Aïe! Aïe! Aïe! C'est un gros!... Attention! (Il „ferre” et ramène Orgèle, pendue à sa queue).

Le Renard: Berdasse!
 Orgèle riant: Ha ha ha!...
 Le Hibou riant: Hou — ou — ou!...”⁶⁶

Il y a aussi du jeu, du jeu pur qui fait penser au cirque et certaines clowneries, dans la scène avec les filles de Loire:

Orgèle: On joue? On joue?
 Les Trois Autres: Allez!
 Orille (touchant ses soeurs l'une après l'autre):
 Am, Stram, Gram, pique et pique et colegram
 Les Autres Filles (ravies):
 Bourre et bourre et ratatam (Imitant le jazz):
 Boum da tzinn et tzinn da tzann! — ⁶⁷

Rappelons enfin une très intéressante scène de la I-ère version de *Noé* où le jeu-divertissement servira à changer une situation.

Cham a semé l'inquiétude et le doute chez les autres, en leur faisant remarquer que, non seulement ils ne savaient pas où ils se trouvaient, mais qu'ils ignoraient le jour qu'il était.

Pour arranger les choses, il faudra à Noé organiser un jeu. Chacun des enfants va représenter un jour de la semaine. Noé, les yeux bandés, essaiera de les attraper. S'il ne réussit à saisir personne, on est dimanche.

⁶³ *Noé*, I, p. 21 (*Théâtre*).

⁶⁴ *Loire*, I, p. 30.

⁶⁵ *Ibid.*, IV, p. 121.

⁶⁶ *Ibid.*, IV, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*, IV, p. 132, cf. aussi IV, p. 133, où les filles de Loire se bottent le derrière.

— Sem: Mais alors, c'est collin-maillard!

Noé: Eh! là... Eh! là... Doucement!... Un collin-maillard inspiré. Un Collin-maillard arbitré par Dieu. — ⁶⁸

On ne peut pas s'empêcher de penser au dénouement du *Malade imaginaire* en relisant cette fin du II-ème acte de la I-ère version de *Noé*. Comme chez Molière, le jeu sert ici à dénouer une situation. —

— Noé: Je... m'avance.

En... cadence.

Avec... ma panse. —

Du... Dimanche...

(Cris, Rires, Courses, Fuites)

Rideau.⁶⁹

D. RÔLE DU CHOEUR ET SA FONCTION

Le grand rôle dans le spectacle chez Obey est joué par le chœur. Nous désignons par ce terme non seulement le chœur proprement dit de *Bataille de la Marne*, *Loire* et *Ultimatum*, mais aussi les Servantes et les Valets du *Viol de Lucrèce* et les Femmes et les Hommes dans le Prologue de *l'Homme de Cendres* traités dans certaines scènes par Obey à la manière des groupes choraux (pas d'individualités marquées, mouvements d'ensemble, danses, récitations chorales etc.).

Ces groupes enrichissent le spectacle tantôt par des images chorales, tantôt par le mouvement et la danse. Parmi les images chorales, une des plus belles est celle de la II-ème scène du I-er acte du *Viol de Lucrèce*. Assise au milieu de l'estrade, Lucrèce souriante, entourée de ses servantes, file la laine. Ce tableau harmonieux qui frappe le spectateur par sa beauté, doit illustrer la phrase de la Récitante: — „Tout va bien dans la meilleure maison de Rome”.⁷⁰

Car Obey ne cherche pas à éblouir le public par des effets visuels. S'il s'en sert, il ne le fait jamais gratuitement; chacune de ses images chorales a une fonction dramatique. Tous les contemporains qui avaient assisté à la représentation de *Bataille de la Marne*⁷¹ ont souligné le saisissant effet du tableau qui ouvre la pièce et qui représente les femmes

⁶⁸ *Noé*, Étincelles, 1931, II, p. 77.

⁶⁹ *Ibid.*, II, p. 79.

⁷⁰ *Viol de Lucrèce*, I, p. 134 (*Théâtre*).

⁷¹ Cf. B. Crémieux, *Bataille de la Marne*, „Nouv. Rev. Franç.,” 1932, N° 220. H. Gouhier, *Bataille de la Marne*, „Nouv. Rev. des Jeunes”, 15.I.1932.

immobiles et silencieuses, massées au milieu de la scène.⁷² Pour d'autres spectateurs cependant, d'une autre génération, cette scène n'évoque pas nécessairement l'invasion du Nord de la France en 1914. Elle a une signification plus universelle et les sentiments qu'elle provoque, dépassent les sentiments patriotiques. Ce n'est pas la guerre 1914—1918, c'est une guerre, c'est la Guerre. Et le groupe sombre et immobile de femmes pâles que nous fait voir le rideau qui se lève, c'est pour nous le chœur tragique en face de la fatalité. Nous voilà tout de suite situés dans l'atmosphère tragique. Et c'est ce qu'Obey voulait — rehausser un événement contemporain au rang de la tragédie.

Comme les images chorales, les entrées et les sorties du chœur non plus ne servent pas que de spectacle. Elles ont aussi une fonction dramatique. Dans le III-ème acte du *Viol de Lucrece* nous voyons entrer par le fond à gauche, quatre servantes de Lucrece.

La première (Emilie) marche en tête, les mains libres, la seconde (Julie) porte, sur un plateau, une aiguière et un petit bassin d'argent, la troisième (Marie) du linge blanc et la quatrième (Sidonie) une corbeille de fruits.⁷³

Après avoir constaté que Lucrece dort encore, elles se regardent avec indécision. Pendant ce temps-là entrent par le fond à droite, quatre valets:

[...] le premier (Valère) portant le manteau de Tarquin; le second, portant une cruche et une coupe; le troisième, une robe de chambre; le quatrième — une brioche sur un grand plat rond. Ils descendent lentement, entre les colonnes de droite, vers l'avant-scène.⁷⁴

Tout est réglé. Les filles entrent, descendent sur le proscenium, montent „bien ensemble” les marches du proscenium, font un pas et disent: „Bonjour, Madame!” Elles font encore un pas et s'arrêtent. Pendant ce temps-là, les valets descendront lentement entre les colonnes de droite vers l'avant-scène.⁷⁵

Les filles sont quatre, les valets quatre aussi. Leurs mouvements sont rythmiques (et ce rythme de leurs mouvements correspond à celui de leurs répliques). C'est presque de la danse, lente et solennelle. Cette scène spectaculaire est une scène de repos de l'action, nécessaire après le dramatique acte II.

Dans quelques pièces d'Obey le chœur atteint à une sorte de véritable saltation dramatique. Dans *Noé* par exemple, lorsque la colombe retourne

⁷² *Bataille de la Marne*, I, p. 201 (*Théâtre*).

⁷³ *Viol de Lucrece*, III p. 155 (*Théâtre*).

⁷⁴ *Viol de Lucrece*, III, p. 158 (*Théâtre*).

⁷⁵ Ibid.

avec un rameau d'olivier dans son bec (ce qui est la preuve pour Noé que les arbres sont sortis des eaux), les sentiments de soulagement, de détente, de joie chez les enfants deviennent si intenses qu'ils doivent se manifester par une sorte de folie collective. Cette scène sera réduite dans la II-ème édition de la pièce,⁷⁶ mais la voilà dans sa première version, telle qu'elle avait été jouée au Vieux-Colombier:

— Le Choeur rentre, costumé à la diable, dansant, tournoyant, fou de joie.

Le Choeur:

Sortis!

Sortis!

Sortis!

Sortis!

Les Garçons:

Sortis des eaux!

Les Filles:

Sortis des eaux!

Tous:

Des eaux! des eaux!

Sortis! Sortis!

Sortis! Sortis des eaux!

[...]

Le Choeur (dansant):

Sortis!

Sortis!

Sortis!

Sortis!

Sortis!

Sortis des eaux!

[...]

Le Choeur:

Nous sommes!

Nous sommes!

Nous sommes sortis des eaux!

[...]

Le Choeur (en folie).

Sortis des eaux! Sortis des eaux! Sortis des eaux!⁷⁷

Le spectateur ne peut pas demeurer insensible en assistant à cette scène. Le rythme des paroles scandées toujours plus rapidement, et de la danse devenant de plus en plus sauvage, l'entraîne lui aussi. Il doit respirer au même rythme que les acteurs. Sa participation au spectacle devient en ce moment plus physique que cérébrale.

⁷⁶ *Théâtre*, I, Gallimard, 1948.

⁷⁷ *Noé*, *Étincelles*, 1931, IV, pp. 138—140.

La scène du III-ème acte de *Loire* rappelle de ce point de vue la scène citée plus haut, mais elle suscite des sentiments différents — ceux d'angoisse et de terreur. Le point culminant de l'action qui est celui de l'attaque des Eaux est aussi marqué par un mouvement rythmique et un cri grandissant du Choeur. Ce cri, toujours plus puissant, devient hurlement, et le mouvement de plus en plus rapide des filles de Loire, une „sorte de contorsion sauvage”.⁷⁸ Ici aussi le spectateur est entraîné dans le rythme du spectacle et l'émotion qu'il ressent en ce moment, est d'ordre surtout physique.

Ce n'est pas le cas de la fin d'*Ultimatum*, où le Choeur invite le public à partager ses sentiments et sa décision. Le chant solennel qu'il entonne (l'*Ode à la Joie* de la 9-ème Symphonie de Beethoven), ce „chant [qui] monte, chant [qui] gagne, soutenu en coulisse, par des voix, par des choeurs”,⁷⁹ a pour but comme les *Te Deum* des miracles médiévaux, de gagner aussi le public, et de provoquer ainsi la pleine communion de ce dernier au spectacle.

E. DÉCORS, LUMIÈRE, MUSIQUE, BRUITS, COSTUMES ET LEUR FONCTION DRAMATIQUE

Comme on peut le supposer, dans le théâtre d'Obey, où il s'agit surtout d'évoquer et de créer une atmosphère dramatique, le rôle du décor est limité. Comment d'ailleurs tiendrait dans un décor réaliste, minutieusement décrit, un univers dramatique qui franchit sans cesse les limites conventionnelles du temps et de l'espace? Les seules pièces où Obey donne des précisions concernant les décors, sont celles dont l'action se passe dans un intérieur. Ce sont: *Une Fille pour du Vent*,⁸⁰ *Lazare*,⁸¹ les *Trois Coups de Minuit*⁸² et la *Fenêtre*. Cette dernière pièce est la seule dans le théâtre d'Obey à contenir des descriptions des décors vraiment très détaillées (le „sol de carrelage rouge”, „un lit à baldaquin”, un „grand fauteuil à haut dossier de tapisserie” etc.) et de ce point de vue elle fait exception dans son théâtre. En général, le décor chez Obey doit être assez souple pour laisser place à l'imagination. Ce n'est pas le cadre qui compte — c'est le jeu.

⁷⁸ *Loire*, III, p. 110.

⁷⁹ *Ultimatum*, manuscrit, II, p. 76.

⁸⁰ La tente d'Agamemnon, avec un divan, des sièges, une petite table et un brasero allumé (p. 31).

⁸¹ Une salle dans la maison de Lazare, démeublée au premier acte, garnie de meubles (dont un fauteuil) au second (p. 2).

⁸² „Un grand hall en bois, fruste et beau, une forêt de piliers surmontés d'une voûte ogivale” (p. 7).

La I-ère scène de l'acte I du *Viol de Lucrèce* se passe sur le proscenium devant le rideau qui figure la tente de Collatin. Deux soldats en faction essaient d'entendre, à travers la fente de la tente (et qui est celle du rideau) de quoi s'entretiennent les officiers.⁸³ Les autres scènes du *Viol de Lucrèce* auront pour tout décor une estrade (avec, au II-ème et III-ème acte un lit à baldaquin et rideaux). Le décor qui sert pour *Loire* — c'est simplement un tréteau à droite de la scène, sur le plafond duquel il y a quelques toits bleus et un clocher d'église. *Bataille de la Marne* et *Ultimatum* n'ont d'autre décor que le dispositif scénique. Dans *Maria* et *Revenu de l'Étoile* le rideau s'ouvre sur une scène vide.

Ainsi le décor chez Obey ne limite-t-il pas l'univers dramatique; au contraire, il est assez conventionnel pour permettre à cet univers de s'élargir à l'infini. Ainsi a-t-on bien le droit de croire que ce que dit le Patron dans *Maria* de la relativité du décor et de la puissance de la magie théâtrale, est pensé et senti par Obey lui-même.

Montrant un petit décor au milieu de la scène, qu'il fait éclairer, le Patron dit au public:

— Voyez-vous, là-dedans, tout est possible. Tout! Qu'est-ce que c'est? Où sommes-nous? En quel lieu? Quelle époque?... Hein? Hein? (S'animant) C'est épatant!... Un petit temple?... Une... guinguette?... le porche d'un vignoble, fameux, de la Bourgogne? ou cette villa de Gambais où, jadis, Barbe Noire faisait cuire ses femmes?... ou encore une tombe?... Un tombeau, en pleins champs, dans la campagne romaine?... Hein? Dites! Choisissez! Un portique? Un perron? Un jardin de curé? L'allée d'un cimetière? (il se frotte les mains) Ha! ha! qu'est-ce que c'est que ça? Hé?... Ce petit récif de lumière, dans l'ombre... et, autour, rien du tout, le mystère, l'inconnu!⁸⁴

Un rôle plus grand que celui du décor, est joué dans le théâtre d'Obey par la lumière. La lumière ne limite pas l'univers théâtral à un seul endroit, comme le fait le décor; au contraire, elle peut l'élargir à l'infini. Regardons à quelle occasion Obey utilise la lumière et quelle est sa fonction. Il faut dire tout de suite qu'il n'en abuse pas. Elle souligne par exemple les moments les plus importants de l'action. Ainsi, à l'heure où le déluge commence et la pluie se met à tomber, la lumière changera-t-elle.⁸⁵

Dans *Bataille de la Marne* après la mort du Paysan, la porte du fond devient de plus en plus rouge⁸⁶ et elle s'éteint au moment où tout semble perdu et la France crie: „Ah! J'ai été lâchement attaqué!”⁸⁷

⁸³ *Viol de Lucrèce*, I pp. 127—131 (*Théâtre*).

⁸⁴ *Maria*, p. 191.

⁸⁵ *Noé*, I, pp. 39 et 41 (*Théâtre*).

⁸⁶ *Bataille de la Marne*, I, p. 211 (*Théâtre*).

⁸⁷ *Ibid.*, I, p. 212.

Un changement de lumière accompagne aussi le brusque silence qui succède aux cris confus des bêtes au moment de l'attaque décisive des Eaux.⁸⁸

Pareillement dans *Ultimatum*, au moment où éclate la guerre, la lumière baissera et la scène restera plongée dans l'obscurité (seul le chemin de ronde sera éclairé) jusqu'à la fin de la lutte. Ici, c'est le manque de lumière qui semble élargir la scène. Elle est maintenant l'Europe et le monde entier. Dès que tout sera fini, la lumière reviendra sur la scène.⁸⁹ Et c'est cette lumière grise et morne qui nous fera comprendre que ni les lieux ni les gens ne sont plus ce qu'ils avaient été avant.

Si, dans les exemples cités, la lumière a un rôle important, mais secondaire, il n'en est pas de même dans *Noé* et la *Nuit des Temps*. Dans ces deux pièces c'est à l'aide de la lumière qu'Obey résoud deux scènes très importantes. À la fin de *Noé*, quand le héros reste seul et abandonné, il recevra enfin un signe de Dieu à travers les sept couleurs d'un arc-en-ciel qui apparaîtra au-dessus de l'horizon.⁹⁰

Dans la *Nuit des Temps* quand la lutte entre Ange et Luci deviendra directe, les deux adversaires disparaîtront. Les personnages d'Ange et de Luci n'étaient qu'une incarnation momentanée des Forces éternelles qui apparaissent maintenant sous un aspect symbolique. Techniquement, Obey réalisera cet élargissement soudain du drame à l'aide de la lumière:

L'ombre est redevenue épaisse sur la terrasse. On ne voit du combat qu'une mêlée ténébreuse, fouettée d'un peu de rouge: fantastique tournoiement d'un grand oiseau blanc qui s'acharne à planter ses serres dans les reins d'un long reptile noir.⁹¹

Dans *Revenu de l'Étoile*, c'est en partie à l'aide de la lumière qu'Obey fera subir une transformation au personnage de la Mère. Une vieille femme pauvre, un peu timide, comme il y en a des milliers par le monde, sera rehaussée jusqu'au rang des grands personnages tragiques. À l'appui du texte dramatique vient ici la lumière qui isolera la Mère dans son fauteuil du reste de la scène et du monde. Le Régisseur lui-même, pourtant rompu au métier, se laissera envoûter par cet étrange miracle de théâtre. Sur la scène plongée dans l'obscurité, un projecteur éclaire la Mère endormie, et on entend la lettre de l'Auteur lue par Gaston.

Elle a sûrement beaucoup souffert... Elle sera veuve... pauvre... seule au monde!... Elle aura connu la misère, mais elle aura, depuis longtemps, repris

⁸⁸ *Loire*, I, p. 31.

⁸⁹ *Ultimatum*, man. II, p. 66.

⁹⁰ *Noé*, V, p. 118 (*Théâtre*).

⁹¹ *Nuit des Temps*, II, p. 92.

courage... Je la vois du peuple... Une de ces grandes nobles figures... que l'on rencontre, sous la pluie, devant la mer... au milieu des blés de la Beauce... parmi les vignes de Bourgogne... et aussi taillées dans la pierre autour des grandes roses d'Amiens, de Chartres ou de Reims — (Le briquet s'éteint. Silence. La Mère rayonne).⁹²

Dans certaines pièces d'Obey, à côté de la lumière, c'est la musique et les bruits qui tiennent aussi une place importante. La guerre dans *Ultimatum* parvient au spectateur à travers des cris et des bruits qui sont d'autant plus impressionnants que la scène est plongée dans l'ombre. Dans la même pièce, Obey réussit, à travers une série de bruits derrière la coulisse, à présenter dans un raccourci l'histoire de l'Europe au lendemain de la guerre.⁹³

Dans *Bataille de la Marne* et *Loire* Obey se servira des bruits pour exprimer la guerre et l'inondation. Ces bruits sont multiples: dans *Bataille de la Marne* ce sera la musique militaire,⁹⁴ des coups de canon,⁹⁵ des mitrailleuses,⁹⁶ des cris,⁹⁷ des sons de trompette,⁹⁸ des cloches et des carillons,⁹⁹ Dans *Loire*, des cris des bêtes,¹⁰⁰ l'hululement du hibou,¹⁰¹ des rumeurs,¹⁰² la batterie,¹⁰³ des timbales,¹⁰⁴ d'étranges bruits, échos, appels etc.¹⁰⁵ Dans la *Fenêtre* les bruits qui rentrent dans la chambre annocent les étapes successives du supplice de Jeanne. Rappelons enfin l'important rôle de la musique dans *Bataille de la Marne* où le Choral de Bach représente symboliquement l'armée allemande. À mesure que les Allemands progressent sur les territoires français, la musique devient de plus en plus puissante.¹⁰⁶

Les costumes et les accessoires (comme les décors) ne jouent pas un grand rôle dans le théâtre d'Obey. À quelques exceptions

⁹² *Revenu de l'Étoile*, p. 35.

⁹³ Au problème du temps et de l'espace nous avons consacré un des chapitres de notre *Dramaturgie d'André Obey*.

⁹⁴ *Bataille de la Marne*, I, p. 201 (*Théâtre*).

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 207, 208, 209, 210.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁹⁷ *Ibid.*, I, p. 225; II, p. 243.

⁹⁸ *Ibid.*, II, pp. 260—261.

⁹⁹ *Ibid.*, II, pp. 267—268.

¹⁰⁰ *Loire*, I, pp. 31, 49; II, pp. 66, 68.

¹⁰¹ *Ibid.*, I, p. 43.

¹⁰² *Ibid.*, II, p. 67.

¹⁰³ *Ibid.*, III, pp. 98, 103.

¹⁰⁴ *Ibid.*, III, p. 110.

¹⁰⁵ *Ibid.*, III, p. 104.

¹⁰⁶ *Bataille de la Marne*, I, pp. 218—219, 224, 228 (*Théâtre*).

près,¹⁰⁷ il donne rarement des indications se rapportant aux costumes. Lorsqu'il le fait, c'est pour désigner un personnage type, ou un personnage symbolique,¹⁰⁸ pour souligner un anachronisme,¹⁰⁹ ou pour attribuer au costume une valeur symbolique — comme dans le III-ème acte du *Viol de Lucrece* où l'héroïne se prépare à mettre une robe noire („elle m'ira aujourd'hui mieux que toute autre").¹¹⁰

Quant aux accessoires, il y en a très peu chez Obey. À quoi peuvent servir les accessoires dans un théâtre ou plusieurs fois l'action est figurée ou mimée? Obey ne s'en sert que s'il leur accorde une signification qui dépasse la forme matérielle de l'objet. La bêche et l'épieu d'Albin et de Brunot symbolisent leurs attitudes dans la vie, l'horloge dans *Lazare* — le temps qui s'était arrêté pour le héros, la coupe de champagne dans *Maria* la mort et le fauteuil dans *Revenu de l'Étoile* servira à recréer le passé.

*

Pourquoi la mise en scène est-elle si importante dans le théâtre d'Obey? Parce que c'est un théâtre qui constitue une sorte de synthèse dramatique, un théâtre où le même rôle qu'au texte dramatique, est accordé aux autres éléments du spectacle. L'action se crée sur la scène non seulement à travers le texte littéraire, mais aussi par la musique, les bruits, le mouvement scénique et la danse, ainsi que par les silences et la scène vide.

¹⁰⁷ La robe d'Ève au II-ème acte de la *Nuit des Temps* (manuscrit p. 22) et la robe blanche de Maria, dont d'ailleurs la description poétique est empruntée par Obey au texte de la nouvelle de Faulkner („sa robe blanche marchait dans le crépuscule. Sa robe la portait doucement ...ou c'était peut-être elle qui portait sa robe...") (I, p. 193).

¹⁰⁸ La vieille dame „vêtue de noir, de grand air" et le bon gros médecin „rougeaud" de la *Bataille de la Marne* (I, 213) ne sont pas des personnages individualisés mais ils représentent les différents milieux sociaux de la France.

Cf. aussi *Bataille de la Marne* I, p. 228 (l'apparition du Soldat allemand), *Ultimatum*, manuscrit, I, p. 4 (la Voyante „en sa robe tragique"), *Vénus et Adonis*, pp. 281, 301 (la Mort — „espèce de petite châtelaine menue et soignée, masquée et gantée de blanc" et l'Amour qui a ses attributs traditionnels: l'arc et le carquois), *Maria* p. 205 (le Barbu qui porte un long pardessus noir et un chapeau haut de forme).

¹⁰⁹ Le cache-nez et le manteau capuchon de Japhet dans la I-ère version de *Noé* (II, 56) ainsi que le costume moderne et la montre-bracelet d'Adonis (*Vénus et Adonis*, p. 281).

¹¹⁰ *Viol de Lucrece*, III, p. 169 (*Théâtre*).

Le texte littéraire n'étant qu'un élément dans le théâtre d'Obey, ce théâtre, plus que n'importe quel autre, appelle la représentation. C'est cependant se méprendre sur l'essence du théâtre d'Obey, que de croire que c'est le spectacle extérieur qui y est le plus important. On a pu voir comment tous les éléments du théâtre d'Obey convergent vers une synthèse dramatique dont le but est une communion avec le spectateur.

BIBLIOGRAPHIE

Aucune bibliographie de l'ensemble du théâtre d'Obey n'ayant encore paru, nous voudrions y suppléer, en présentant une liste complète de ses pièces publiées et inédites. Nous ne présenterons pas, par contre, de travaux, sur le théâtre d'Obey, car, pratiquement, il n'y en a pas. Ce qu'il y a, ce sont des comptes-rendus ou des critiques de ses pièces dans des chroniques consacrées au théâtre, des articles dans des revues théâtrales ou dans la presse, enfin des pages dans des études consacrées au théâtre contemporain. Tout ceci, nous avons essayé de le réunir dans une Bibliographie qui suit notre étude *La Dramaturgie d'André Obey*. C'est là aussi que se trouve une bibliographie plus complète concernant les Copiaus et la Compagnie des Quinze. Ici nous nous limiterons à quelques titres des plus importants.

I. OEUVRE THÉÂTRALE D'OBEY

a) pièces publiées

Les Amis de la Dernière Heure — II-ème et III-ème actes, „Revue Européenne”, 1926, 1-er juillet, 41, pp. 1—34.

Noé, pièce en 5 actes, Paris 1931, Les Étincelles, in — 16°, pp. 160 (La Compagnie des Quinze).

Le Viol de Lucrèce d'après le poème de Shakespeare, acte I-er, „Latinité”, mars 1931, N° 3, pp. 265—281.

Le Viol de Lucrèce, pièce en quatre actes, d'après le poème de Shakespeare, Paris 1931, Nouvelles Éditions Latines, in — 16°, pp. 126 (La Compagnie des Quinze).

Bataille de la Marne, pièce en deux actes, „Revue des Deux Mondes”, 1-er janvier, 15 janvier 1932, t. 7.

Loire, pièce en quatre actes, Paris 1933, Nouvelles Éditions Latines, in — 16°, pp. 159 (La Compagnie des Quinze).

[*Ultimatum, I-er acte*] *Aspects du théâtre contemporain en France (1930—1945). Textes inédits de André Obey*, Georges Neveux, Claude-André Puget, André Roussin, René Laporte, Paris, Éd. du Pavois 1945 (impr. Paul Dupont) in — 16°, pp. 296 („Théâtre”, III-ème cahier).

Maria, deux actes, „La Revue Théâtrale”, N° 2, août—septembre 1946. (Impr. de Crété, Corbeil) in — 16°, pp. 129—288.

[*Revenu de l'Étoile*] *Vom Jenseits zurück, Stück in zwei Akten. übertr. von Suza Ackerman*, „Die Quelle”, 1. 1947. Heft 1. S. 129—189.

Théâtre I: Noé, Le Viol de Lucrèce, Bataille de la Marne. Vénus et Adonis,

Gallimard (Villeneuve-Saint-Georges, impr. l'union typogr.), Paris 1948, in — 16°, pp. 315.

L'Homme de Cendres, un prologue et 3 actes de M. André Obey, Paris, 100, rue Richelieu (Persan, Impr. de Persan-Beaumont) 1950, in — 4°, pp. 44. („Opéra”, suppl. théâtral N° 16).

Lazare, pièce en deux actes, Paris, 13, rue St. Georges (Impr. de Moullot, Marseille) in — 4°, pp. 24 („France-Illustration. Le Monde Illustré”. Suppl. théâtral et littéraire, 12 janv. 1952, N° 98).

Lazare, pièce en deux actes, les „Oeuvres Libres”, Paris, A. Fayard (Corbell, impr. de Crété) 1951, in — 16°, pp. 320 (Nouv. série. N° 68, janv. 1952).

Une Fille pour du Vent, pièce en trois actes (Paris, Comédie Française, 15 avril 1953), Paris, J.-P. Mauclair, (impr. de G. Lang) 1953, in — 8°, pp. 66 („Paris-Théâtre”, N° 73).

Une Fille pour du Vent, pièce en 3 actes sans rideaux, Édition annotée par J.-R. Van der Linden, (Bussum, Pays Bas), Brand (1955), pp. 54. (Bibl. franç. de Paul Brand. Sér. Jaune. 6).

Les Trois Coups de Minuit, pièce en deux actes, prés. par Paul-Louis Mignon. Paris 1959, L'Avant-Scène-Fémina Théâtre (Impr. Commerciale, Le Mans) in 8°, pp. 44. (L'Avant-Scène-Fémina Théâtre, N° 188).

La Fenêtre, pièce inédite, „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault”. Répertoire IV. Julliard, février 1961, 33.

Pièces en collaboration avec Denys Amiel:

La Souriante Madame Beudet, tragi-comédie en 2 actes, Paris 1921, Impr. Georges Cadet, in 8°, pp. 85. (Collection de „L'Information Théâtrale”).

La Souriante Madame Beudet, tragi-comédie en 2 actes, Paris 1921, l'„Illustration”, in 8°, pp. 16 (La Petite Illustration. Roman-Théâtre... N° 58, 30 juill. 1921. Théâtre. Nouv. série N° 46).

La Souriante Madame Beudet, pièce en 2 actes, Paris (s. d.) Libr. Stock. Delamain, Boutelleau et C^{ie} in 8°, pp. 30 (Coll. nouv. de „La France dramatique” N° 7. Suppl. à la Rev. Hebd. du 5 août 1922).

„La Carcasse” suivie de „La Souriante Madame Beudet”, Paris 1926, Albin Michel, in 16°, pp. 221.

b) manuscrits

Les Amis de la Dernière Heure, tragi-comédie en 3 tableaux.

Trio.

Don Juan, 3 actes et prologue.

Le Trompeur de Séville, 3 actes et prologue.

Ultimatum, 2 actes.

Revenu de l'Étoile.

La Nuit des Temps, 2 actes.

Introduction au Cid.

800 Mètres.

II. QUELQUES ETUDES, ARTICLES ET SOUVENIRS
SUR LES COPIAUS ET LA COMPAGNIE DES QUINZE

Aykroyd Phyllis: *The Dramatic Art of la Compagnie des Quinze*, Eric Patridge Ltd, London 1935.

La Compagnie des Quinze (programmes des spectacles et presse). Dossier Rt 3732. Bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

Copeau Jacques: *Histoire de cinq ans (1924—1929)*, „Revue Hebdomadaire”, 24 janvier 1931.

Copeau Jacques: *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1931.

Notes et documents pour servir à l'histoire de Jacques Copeau, du Théâtre et de l'École du Vieux-Colombier 1879—1930. „Revue d'Histoire du Théâtre”, 1950, I.

Raymond Marcel: *Le Jeu retrouvé. Copeau — le Vieux-Colombier — les Quinze — Pitoëff — Baty — Dullin — Jouvet — Chancel — Ghéon — Cohen*. Ed. de l'Arbre, Montréal 1943.

Saint-Denis Michel: *La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier. „Jeux, Tréteaux et Personnages”, N° 3*. 15 décembre 1930.

La scène du Vieux-Colombier. Paris 1913—1914. New York 1917—1919. La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier 1931—1933. „Revue d'Histoire du Théâtre”, 1949, III.

Sebastien: *Les Copiaus*, „Jeux, Tréteaux et Personnages”, N° 1. 15 octobre 1930.

Villard Jean dit Gilles: *Mon demi-siècle*, Payot, Lausanne, 1954.