



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Le origini del training dell'attore di Michel Saint-Denis dal Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze (1919-1935)

Facoltà di Lettere e Filosofia

**Corso di laurea magistrale in Spettacolo teatrale, cinematografico e
digitale: teorie e tecniche**

Cattedra di Istituzioni di regia

Candidato

Cecilia Carponi

n° matricola: 1268440

Relatore

Guido Di Palma

Correlatrice

Mara Giuseppina Fazio

A/A 2014/2015

Indice

Indice.....	2
Introduzione.....	5
Primo capitolo: L'apprendistato di Michel Saint-Denis al Théâtre du Vieux-Colombier	11
1.1. Gli anni al Théâtre du Vieux-Colombier (1919-1924) come braccio destro del Patron	13
1.2. I rapporti con l'École du Vieux-Colombier: la regia di Amal ou la Lettre du roi	23
Secondo capitolo: L'apprendistato di Michel Saint-Denis con i Copiaus	27
2.1. L'esperienza con i Copiaus in Borgogna (1925-1929)	27
2.2. L'improvvisazione e il lavoro con le maschere.....	28
2.3. La creazione di Oscar Knie	32
2.4. Gli spettacoli collettivi.....	37
2.5. Scioglimento dei Copiaus.....	39
Terzo capitolo: Fondazione della Compagnie des Quinze (1930-1935): un nuovo assetto.....	44
3.1. L'incontro con André Obey.....	46
3.2. Filiazione riconosciuta ed emancipazione dal Patron.....	48
3.3. Le pratiche attoriali: il coro e l'improvvisazione con le maschere...	52
3.4. L'organizzazione pedagogica interna alla compagnia: gli allievi-attori.....	55
3.5. Il mecenatismo di Marcelle Gompel.....	59
Quarto capitolo: Le stagioni della Compagnie des Quinze	61
4.1. Le stagioni al Théâtre du Vieux-Colombier	63
4.1.1. Il rinnovamento del dispositivo scenico del Vieux-Colombier.	63
4.1.2. L'imposizione di Pierre Fresnay nel ruolo di Noè.....	65
4.1.3. Le prime due stagioni a Parigi.....	68

4.2. La stagione condivisa con L'Atelier di Charles Dullin.....	70
4.3. Gli ultimi spettacoli.....	73
4.4. Le tournée e il successo a Londra.....	75
Quinto capitolo: La drammaturgia di André Obey, autore della compagnia.....	78
5.1. L'incontro con Copeau e la collaborazione con i Quinze.....	78
5.2. La presenza del coro nel Noé.....	80
5.3. L'influenza del Nô in Le Viol de Lucrèce.....	83
5.3. Il processo creativo de La Bataille de la Marne	85
5.4. Le ultime pièce.....	87
Sesto capitolo: Schede degli spettacoli	89
6.1. Noé di André Obey.....	89
6.2. Le Viol de Lucrèce di André Obey.....	94
6.3. La mauvaise conduite di Jean Variot.....	103
6.4. La Vie en rose di Armand Salacrou.....	108
6.5. La Bataille de la Marne di André Obey.....	113
6.6. Lanceurs de graines di Jean Giono.....	117
6.7. Vénus et Adonis di André Obey.....	120
6.8. Violante di Henri Ghéon.....	125
6.9. Loire di André Obey.....	128
6.10. Don Juan di André Obey.....	134
Settimo capitolo: Il successo della Compagnie des Quinze.....	136
7.1. A Parigi: beniamini del Vieux-Colombier.....	137
7.2. L'adozione londinese.....	139
7.3. Le difficoltà economiche.....	141
Ottavo capitolo: Lo scioglimento.....	142
8.1. L'autorità contestata di Saint-Denis.....	143
8.2. La secessione di Obey.....	145
8.3. « Gilles et Julien ».....	148
8.4. La scuola a Beaumanoir.....	151
Conclusioni.....	155

Bibliografia..... 161

Introduzione

Con questa tesi mi propongo di studiare e approfondire il contesto e le circostanze a cui risalgono le origini del training dell'attore messo a punto da Michel Saint-Denis, e dunque la sua formazione al Théâtre du Vieux-Colombier e con i Copiaus in Borgogna (1919-1929), e la direzione della Compagnie des Quinze (1930-1935). Nipote di Jacques Copeau e suo collaboratore tra il 1919 e il 1929, Saint-Denis ha effettuato il suo apprendistato teatrale nell'ambiente del Vieux-Colombier e con il gruppo dei Copiaus in Borgogna. Il suo percorso formativo con Copeau merita dunque una disamina approfondita e dettagliata, perché le tecniche attoriali assimilate all'École du Vieux-Colombier e durante l'esperienza borgognona hanno contribuito alla composizione dei principi didattici e concettuali entro i quali si è formata la struttura del suo training. In seguito allo scioglimento dei Copiaus, nel 1929, Saint-Denis ha tentato di riunire i componenti del gruppo borgognone con la fondazione della Compagnie des Quinze, della quale è stato regista e direttore artistico dal 1930 al 1935. Oltre a rappresentare per Saint-Denis e per i suoi compagni l'emancipazione creativa dall'egida, talvolta limitante e opprimente, del Patron, questo quinquennio costituisce un periodo di grande interesse perché corrisponde alla prima esperienza di Saint-Denis in qualità di *chef de troupe* e formatore di attori, in seno alla compagnia stessa.

Saint-Denis è stato il primo a tradurre i percorsi di ricerca pedagogica di Copeau in un metodo fisso e definito. Nel corso di una lunga carriera, egli ha elaborato un sistema di pratiche pedagogiche per il training attoriale che, dalla fine degli anni Trenta fino a oggi, contribuisce alla formazione delle nuove generazioni di attori anglofoni e francofoni. La ricerca che ho effettuato costituisce un'indagine sulla genesi di questa pedagogia attoriale, successivamente organizzata da Saint-Denis in un insieme di insegnamenti, e istituzionalizzata all'interno delle scuole d'arte drammatica da lui fondate tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta: il London Theatre Studio (1936-1939) e l'Old Vic Theatre Center (1947-1952) a Londra, l'École Supérieure d'Art

Dramatique (dal 1953 a oggi) a Strasburgo, la National Theatre School of Canada (dal 1960 a oggi) a Montreal, lo Stratford Studio (1962-1967) a Stratford-upon-Avon e la Drama Division (dal 1968 a oggi) della Juilliard School a New York.

L'obiettivo della ricerca è dunque quello di studiare il nucleo originario che ha prodotto il training dell'attore di Saint-Denis. Esaminando l'organizzazione pedagogica adottata all'interno della Compagnie des Quinze al fine di formare il piccolo gruppo di allievi-attori ingaggiati ma estranei al circolo Copeau, si intende mettere in luce proprio il rapporto di continuità e allontanamento tra l'attività e le pratiche didattiche di Copeau e quelle di Saint-Denis.

La rilevanza della questione affrontata in questa tesi deriva da due presupposti distinti ma interdipendenti: da un lato l'intento di contribuire allo studio del training attoriale secondo una prospettiva storica, che ritengo essenziale; dall'altro il desiderio di approfondire la figura di Saint-Denis, che costituisce un esempio di pedagogo di attori particolarmente significativo e originale, ma ancora poco studiato. Esistono in realtà pochissime pubblicazioni, prevalentemente in lingua inglese, che indagano l'opera di Saint-Denis. I dati raccolti dalle ricerche effettuate sino a oggi appaiono ancora insufficienti al fine di delineare e analizzare l'origine del training dell'attore da lui messo a punto.

Una guida introduttiva alla figura di Saint-Denis è fornita dal volume *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor* (2003) di Jane Baldwin. Il testo costituisce l'unico volume monografico esistente su Saint-Denis, e ne restituisce un resoconto dettagliato della vicenda biografica, integrata dall'utilizzo di interviste che risalgono alla fine degli Ottanta a suoi ex-colaboratori di rilievo, che Baldwin stessa ha realizzato per la sua tesi di dottorato, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre* (1991, Turfts University). Nondimeno, il testo si dimostra poco attento alla

genesi delle pratiche di *acting training* che rientrano nella pedagogia di Saint-Denis.

Anche la tesi di Jean-Baptiste Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)* del 2005 (Université Paris I Panthéon Sorbonne), unico studio su Saint-Denis effettuato in ambito francese, offre un'attenta ricognizione del contesto di formazione di Saint-Denis e del suo rapporto con Copeau. Il testo ha il pregio di fornire una mappatura minuziosa degli archivi che possiedono fondi documentari su Saint-Denis. Ma anche in questo caso risulta assente una prospettiva di studio che si proponga di osservare non solo il passaggio dalle tecniche attoriali sperimentali di Copeau alle pratiche sceniche e performative adottate dalla Compagnie des Quinze sotto la guida di Saint-Denis, ma anche l'assetto pedagogico interno alla compagnia stessa.

Nelle ricerche svolte per il lavoro di tesi, grande importanza hanno avuto gli articoli e le conferenze di Saint-Denis, parzialmente raccolti in due pubblicazioni. Occorre tener conto che solo la prima delle due raccolte editate, dal titolo *Theatre: the Rediscovery of Style*, è stata curata dallo stesso Saint-Denis e pubblicata nel 1960. La seconda, invece, è stata curata dalla moglie Suria Magito, e pubblicata nel 1982 con il titolo *Training for the Theatre. Premises & Promises*, dodici anni dopo la morte di Saint-Denis. L'ammirazione della vedova per *l'homme de théâtre* causa un punto di vista teso non solo a preservare ma anche a controllare l'eredità di Saint-Denis. A metà tra l'impostazione biografica e l'intento di fornire una guida manualistica al training, il testo appare ambiguo e poco coerente con l'opera di Saint-Denis. Basti pensare che nell'introduzione, Magito scrive che quando Saint-Denis ha iniziato a insegnare in Inghilterra, « he had no doctrines or pre-established methods which he followed »¹; una simile dichiarazione evidentemente non tiene conto dell'influenza della Scuola del Vieux Colombier, dell'esperienza con i Copiaus e della direzione della Compagnie des Quinze sul programma di insegnamento per attori messo a punto da Saint-Denis dal suo trasferimento a Londra (1935) in poi. Ma *Training for the Theatre* contiene anche degli

¹S. Magito, "Introduction", in M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann, 1982, p. 11.

aneddoti sul periodo dall'École du Vieux-Colombier allo scioglimento dei Quinze di fondamentale importanza ai fini di questa ricerca. Un altro testo di riferimento per la tesi risale al 2009; si tratta di un'antologia selettiva dei due volumi curata da Baldwin, dal titolo *'Theatre: the Rediscovery of Style' and Other Writings*; in essa, attraverso gli scritti di Saint-Denis, la studiosa propone un resoconto del training da lui sviluppato ad uso di allievi-attori, proprio sotto forma manualistica.

Come appare evidente, l'opera di Saint-Denis non è ancora stata esaminata analizzando il contesto e i processi di genesi della sua pedagogia attoriale. Inoltre, le prospettive di studio delle pubblicazioni elencate trattano l'esperienza con la Compagnie des Quinze solo in maniera marginale. È dunque apparsa indispensabile un'indagine sulle fonti d'archivio, così da ricostruire l'insieme di pratiche attoriali e pedagogiche sperimentate all'interno del Vieux-Colombier e in Borgogna, e successivamente con i Quinze. Tali pratiche possono essere studiate grazie ai numerosi documenti esistenti, conservati nel Fond Michel Saint-Denis, situato a Parigi presso il Département des arts du spectacle della Bibliothèque nationale de France – Richelieu, che ospita un archivio interamente dedicato alla biografia e all'attività artistica del regista.

La metodologia dell'indagine è dunque organizzata su due piani: la ricerca d'archivio e l'interpretazione dei dati raccolti. La ricerca delle fonti è stata effettuata presso il Fond Michel Saint-Denis, e ha consentito una raccolta di documenti e testimonianze d'archivio sui diversi momenti del percorso formativo di Saint-Denis al fianco di Copeau (École du Vieux-Colombier e Copiaus) e sull'attività creativa e performativa della Compagnie des Quinze. Una grande importanza è stata assegnata ai documenti sulla creazione e sull'uso delle maschere, e alla trascrizione delle improvvisazioni individuali e di gruppo.

Successivamente, ho proseguito con l'interpretazione dei documenti selezionati e raccolti, per la maggior parte inediti, tra i quali spiccano i

carteggi epistolari di Saint-Denis e il dattiloscritto di Pierre Alder [Rischmann], dal titolo *Le temps de la Compagnie des Quinze*². Per l'analisi interpretativa, ho soprattutto effettuato un'opera di confronto tra i materiali d'archivio di diverse altezze cronologiche. In questa fase, al fine di compiere un confronto più accurato, mi sono servita della consultazione dei *Registres du Vieux-Colombier*, in particolare del quinto volume, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, e del sesto, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, e del *Journal de bord des Copiaus* curato da Denis Gontard, ma anche delle memorie di Jean Villard (componente dei Copiaus e della Compagnie des Quinze), *Mon demi-siècle et demi*. È stato così possibile individuare i rapporti di continuità e le variabili delle pratiche attoriali e pedagogiche generate da Copeau e riprese da Saint-Denis.

I primi due capitoli della tesi si concentrano sull'apprendistato di Saint-Denis al Vieux-Colombier e con i Copiaus in Borgogna. La ricerca si è soffermata sugli esercizi di improvvisazione e sul lavoro con le maschere effettuati in Borgogna. Soprattutto all'interno di quest'ultima esperienza, Saint-Denis ha ricoperto una posizione di primaria importanza grazie alla creazione del personaggio Oscar Knie, che sembra costituire l'emblema del tipo fisso della *Comédie Nouvelle* teorizzata da Copeau, e al suo ruolo predominante – sia a livello attoriale che drammaturgico – nell'elaborazione degli spettacoli collettivi dei Copiaus.

Il resto della tesi è volto a ricostruire l'attività della Compagnie des Quinze dalla fondazione allo scioglimento. Nel terzo capitolo, analizzando le pratiche attoriali utilizzate dai Quinze, in particolare l'uso del coro e delle improvvisazioni con le maschere, si è tentato di restituire la complessità del rapporto di Saint-Denis con l'eredità di Copeau, a metà tra la filiazione riconosciuta e il desiderio di emancipazione dal Patron. Il quinto capitolo, sulla drammaturgia di André Obey, costituisce un'analisi della collaborazione tra l'autore della compagnia e gli attori nella creazione degli spettacoli più

²P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

riusciti: *Noé*, *Le Viol de Lucrece* e *La Bataille de la Marne*. Le schede dei dieci spettacoli messi in scena dalla Compagnie des Quinze sono compilate nel sesto capitolo, e l'andamento delle quattro stagioni della compagnia (tre al Théâtre du Vieux-Colombier e una al Théâtre Montmartre in condivisione con L'Atelier di Charles Dullin) è descritto nel quarto capitolo. Il settimo e l'ottavo capitolo sono rispettivamente dedicati al successo della Compagnie des Quinze e al suo scioglimento.

Il lavoro di ricostruzione ha messo in risalto gli aspetti positivi dell'attività artistica dei Quinze, come ad esempio il successo delle tournée londinesi, ma anche e soprattutto quelli negativi e problematici, come le difficoltà economiche della compagnia, nonostante la presenza, per quanto altalenante, di una mecenate, Marcelle Gompel, o la contestazione dell'autorità di Saint-Denis in quanto direttore della compagnia. L'organizzazione pedagogica interna all'assetto dei Quinze è affrontata nel dettaglio sia nel terzo capitolo che nell'ultimo: nel 1935, Saint-Denis istituisce una scuola per attori a Beaumanoir, in Provenza, al fine di rifondare la Compagnie des Quinze. Fallito quest'ultimo tentativo, si trasferisce a Londra, dove incontra un successo maggiore in qualità di formatore di attori, lungi dall'ombra del celebre zio.

La ricerca effettuata punta a porre le basi per un lavoro di ulteriore indagine sull'*acting training* sviluppato da Saint-Denis, contribuendo così agli studi sui processi di formazione dell'attore. L'interesse in ambito scientifico per questa forma di apprendimento pone l'accento sull'importanza di una figura come quella di Saint-Denis, fondatore di un metodo pedagogico attoriale ancora oggi utilizzato in alcune tra le scuole d'arte drammatica più importanti del teatro contemporaneo occidentale. L'assenza di testi in lingua italiana sulla sua attività accresce la rilevanza della ricerca, che intende proporsi come un quadro di partenza dal quale possa scaturire un'indagine più completa sull'opera di Saint-Denis.

Primo capitolo: L'apprendistato di Michel Saint-Denis al Théâtre du Vieux-Colombier

L'apprendistato teatrale di Michel Saint-Denis affonda le sue radici nel percorso formativo che Jacques Copeau ha sviluppato e messo a punto dalla fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier nel 1913, e in particolare dall'istituzione della Scuola per allievi-attori, allo scioglimento dei Copiaus nel 1929. Al fine di delineare quelli che per Saint-Denis – nipote del carismatico Patron e parte integrante del suo nucleo familiare – furono gli anni di un apprendistato inconsueto, sarà opportuno soffermarsi sulla relazione intercorsa tra il giovane Michel e lo zio materno.

Nato il 13 settembre 1897 a Beauvais da Marguerite Copeau (sorella di Jacques) e Charles Saint-Denis¹, Michel, a sette anni, lascia la città natale per trasferirsi a Parigi con la madre e la sorella minore. Marguerite, che aveva preferito allontanarsi dal marito a causa dei suoi problemi di alcolismo e con il gioco d'azzardo, si era rivolta a Copeau in cerca d'aiuto. Da subito Saint-Denis riconosce nello zio la stabilità economica e sociale che gli era mancata durante la prima infanzia:

Nous menions une vie extrêmement pauvre. [...] Dès 1905, Copeau était pour moi une sorte de héros. [...] Copeau était pour moi le luxe : il habitait un bien plus bel appartement que nous, d'abord rue d'Assas, puis rue Montaigne, à côté des Champs-Élysées².

Copeau dimostra al nipote interesse e stabilità, e sopperisce all'assenza del padre, sia in quanto modello esemplare al quale ispirarsi che come figura autorevole con la quale scontrarsi. Dagli scambi epistolari di quegli anni tra Copeau e Saint-Denis emerge la sagoma di un adolescente ribelle e tormentato, svogliato negli studi e insofferente all'autorità; il carattere del

¹*Extrait d'acte de naissance*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/1(1).

²*Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/1(2).

giovane Michel era causa di non pochi attriti nella relazione tra il nipote-allievo e lo zio-mentore³. Ciononostante, Copeau costituisce un punto di riferimento per tutta l'adolescenza di Saint-Denis: ne incoraggia gli studi⁴, ne stimola l'intelligenza e la preparazione culturale, ne sprona la disciplina e ne accende l'interesse per il teatro⁵, al quale Saint-Denis si avvicina inizialmente come aspirante autore⁶, per cambiare idea nel giro di qualche anno.

Tra il 1911 e il 1914, Copeau porta Saint-Denis a vedere gli spettacoli del Théâtre Antoine e del Théâtre du Châtelet, gli consente di assistere alla prova generale de *Les Frères Karamazov* al Théâtre des Arts⁷ e lo invita agli spettacoli messi in scena al Vieux-Colombier⁸. All'interno del suo breve testo autobiografico, Saint-Denis richiama alla memoria l'estate del 1915, durante la quale si trova ad ammettere per la prima volta ad alta voce di voler intraprendere la carriera d'attore:

En 1915, j'étais au Limon, dans la maison de Copeau qui lui partit pour Florence voir Gordon Craig. Á son retour, lorsqu'à table, au dîner, on me demanda brusquement ce que je voulais faire dans la vie : je dis pour la première fois que je voulais être acteur⁹.

³Per un resoconto dettagliato, si veda J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2005, pp. 23-28.

⁴Saint-Denis effettua gli studi secondari tra Parigi e Versailles, dapprima presso il Collège Rollin e successivamente presso il Lycée Hoche. *Chronologie succincte*. BNF Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/1(1).

⁵Nella biografia di Saint-Denis, Pierre Risch (attore della Compagnie des Quinze conosciuto con il nome d'arte Pierre Alder) scrive: « Neither the daily grind of lessons and essays nor the misery of family rows impinged on his inner life because his spirit was protected by an extra-curricular passion to which he would remain faithful to his dying day. A fire had been lit and kindled during the five years the family lived in Paris, the years when Michel's fascinating uncle Jacques captivated the boy's imagination, gave him inspiration and provided him with emotional security which changed his life forever ». *Chapter One: The Surrogate Father*. BNF Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(1).

⁶All'inizio del 1915, Saint-Denis decide di lasciare la scuola per tentare la messinscena di una pièce scritta da lui stesso, dal titolo *Jeunesse*. Fallita questa prima impresa teatrale, Saint-Denis elabora una seconda pièce, dal titolo *La douleur de l'enfance*, che lo allontana ulteriormente dagli studi, pur non arrivando a compimento. *Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/1(2).

⁷Spettacolo adattato dal romanzo di Dostoevskij da Copeau e Jean Croué, debuttato al Théâtre des Arts il 6 aprile 1911, con la regia di Arsène Duret.

⁸*Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/1(2).

⁹*Ibidem*.

Copeau aveva già manifestato la sua intenzione di coinvolgere Saint-Denis nei suoi progetti futuri per il Vieux-Colombier. Il 17 dicembre 1914 scrive nel suo diario: « Je pense beaucoup à Michel, que je vais prendre avec moi l'an prochain et que je veux former de mes mains »¹⁰; il 24 marzo 1915, in una lettera indirizzata al nipote, lo ribadisce: « Le Vieux-Colombier rouvrira ses portes d'ici la conclusion de la paix. Son existence est assurée pour de nombreuses années. Tu seras appelé à prendre [au]près de moi une place très importante, si tu en es digne »¹¹. In seguito alla manifestazione esplicita di interesse da parte di Saint-Denis verso il lavoro dell'attore, le proposte di Copeau si fanno più concrete:

[...] Je ne cesse de penser à la place que tu devras te faire à côté de moi. Tu n'as peut-être pas encore tout à fait compris. Tu comprendras peu à peu. Tu comprendras jusqu'au fond. Il s'agit d'une chose comme il n'en a peut-être pas été réalisé dans notre siècle : une grande œuvre collective, une véritable renaissance¹².

A dire il vero, i progetti che il Patron ha per il nipote divergono dalle aspirazioni di Saint-Denis, che vorrebbe calcare le scene. Piuttosto, Copeau ha intenzione di impiegarlo come assistente obbediente, subordinato ed efficiente.

Ma nel 1916, la Prima guerra mondiale costringe Saint-Denis a partire per il fronte; resterà lontano da Parigi, da Copeau e dall'evoluzione del Vieux-Colombier fino al 1919.

1.1. Gli anni al Théâtre du Vieux-Colombier (1919-1924) come braccio destro del Patron

Dal 1913 al 1916 Saint-Denis frequenta il gruppo di intellettuali della *Nouvelle Revue Française* e assiste alla fondazione del Vieux-Colombier, pur senza prendervi parte attivamente. Il rapporto filiale che lo lega a Copeau lo

¹⁰J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, a cura di Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, p. 635.

¹¹Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 24 marzo 1915. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/98.

¹²Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 31 maggio 1916. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/98.

avvicina profondamente anche alla cugina, Marie-Hélène Copeau, di pochi anni più giovane. È così che Saint-Denis, molto tempo dopo, ricorda il periodo compreso tra i suoi 16 e i 19 anni, il suo rapporto con Copeau e con il Vieux-Colombier degli esordi:

I was proud that he was my uncle – my mother's brother. [...]

I was attracted to him as if to a magnet and it was he who inexorably drew my whole life toward the theatre, *his* theatre – the Vieux-Colombier. As a boy I played truant to go and see him rehearse during the day, and then in the evening would go back to the theatre again to watch him act¹³.

Ma nel 1914 il Vieux-Colombier, che in poco più di un anno era divenuto un punto di riferimento per il teatro parigino grazie alla sua spinta innovatrice, è costretto a chiudere a causa della Grande Guerra, poiché molti degli attori della compagnia sono chiamati al fronte. È in questo momento che Copeau inizia a lavorare al progetto dell'École du Vieux-Colombier, persuaso che il rinnovamento del teatro francese debba partire da un nuovo concepimento della figura dell'attore e della sua formazione. Nel settembre del 1915, intraprende il « tour teatrale »¹⁴ che lo porta a conoscere Craig, Appia e Jacques-Dalcroze e a confrontarsi con le correnti della regia europea.

Nel 1917 Copeau, al quale il ministro Georges Clemenceau assegna l'incarico di diffondere la cultura francese negli Stati Uniti, parte per New York insieme alla compagnia del Vieux-Colombier parzialmente ricostituita. Nel teatro messogli a disposizione, il Garrick Theatre, organizza una serie di letture e conferenze; ma le due stagioni di spettacoli proposte al pubblico statunitense tra il 1917 e il 1919 si rivelano un fallimento. Tornato a Parigi alla fine del 1919, si dedica completamente alla formazione dell'attore, convinto

¹³M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982, p. 25.

¹⁴Prendo in prestito un'espressione utilizzata da Maria Ines Aliverti. Si veda M. I. Aliverti, "Il percorso di un pedagogo", in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M. I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 17.

che « un'industria non può fare a meno del laboratorio »¹⁵, e nel febbraio del 1920 apre l'École du Vieux-Colombier.

È in questo frangente che Saint-Denis, poco più che ventenne, si inserisce all'interno del Vieux-Colombier, non come allievo-attore, ma in qualità di assistente factotum e segretario generale e amministrativo, perfettamente in linea con quanto gli aveva prospettato Copeau in una lettera del 18 luglio 1919:

[...] Bisognerà che tu sia capace – e in questo ti metterò alla prova – di interessarti ai compiti più umili, persino ai più fastidiosi. Per questo dovrai difenderti dal bisogno di divertimento che io trovo in quasi tutti gli uomini e che sciupa il loro valore. Essi vanno subito al gioco e rifiutano la pena. I loro stessi talenti non hanno fondamento. (Sono tristi o dissipati). Seguono in tutto la loro inclinazione. Più è rapida (e facile), più l'abbracciano con soddisfazione. Se io stesso valgo qualcosa, credo che sia soprattutto perché mi sono trovato, per la forza delle cose, continuamente contrariato nella mia educazione. Non ho mai fatto in pieno ed esclusivamente quel che mi piaceva. Pur avendo sempre perseguito i medesimi scopi, non ho tuttavia mai seguito la mia inclinazione. (Per questo, giovane ancora, ho dietro di me un passato così lungo). A tal punto che ora, quando dovrei lasciarmi andare, provo una qualche pena a fare ciò che mi è più naturale. Ho sempre fatto ciò che ho fatto di tutto cuore. So sbuciar fagioli e curare un bambino. So spazzare il pavimento e disporre un mazzo di fiori. Per natura metto tanta anima in un umile compito materiale, quanto nella più alta espressione artistica di cui sono capace. È quella che io chiamo: cultura umana. Ben imperfetta in me, ma che vorrei spingere più lontano in quelli che mi seguiranno. Questo irraggiamento della coscienza in tutte le cose, questa trasfigurazione della materia grazie all'applicazione dello spirito, tale era, penso la virtù eminente degli antichi operai. Anche il lastricato di una cattedrale gotica ha anima, quanto la più bella figura scolpita del portale

¹⁵J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931, ristampa anastatica 1975; [*Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di Annamaria Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 61].

o del coro ... Sentirai dire oggi che la complicazione e il ritmo febbrile della vita moderna non consentono più di lavorare così e che l'uomo superiore deve fare da sé solamente ciò che non può affidare al lavoro di un subalterno, oppure di una macchina. Da questo deriva forse che gli uomini superiori di oggi non fanno opere superiori, né durevoli, che non fanno comunque opere belle. Poiché la bellezza di un'opera è come il respiro di Dio nella sua creazione¹⁶.

La prospettiva di affiancare Copeau in qualità di assistente fidato e di contribuire alla « grande œuvre collective » progettata dal Patron aveva aiutato Saint-Denis a superare gli anni della guerra. Nel ripercorrere il suo inizio lavorativo al Vieux-Colombier, Saint-Denis scrive: « When, after the end of the first World War, I returned to France from Far East, there was no question in my mind: I had to join him [Copeau] in his work »¹⁷. Copeau chiede obbedienza e Saint-Denis offre devozione, come si evince dalle lettere che il nipote invia allo zio:

Elève-moi jusqu'à une compréhension aussi complète que possible ...
Enseigne-moi petit à petit. Donne-moi l'orientation qu'il faut. Que je sois une pâte dans tes mains. Je voudrais que tu me façonnes et que je me transforme sous ton pouce! [...] Je suis cette activité jeune et entièrement dévouée que tu veux : car je suis entièrement libre. Tu as besoin d'un collaborateur qui consente à te doubler pendant quelques années. Je comprends. Quelle perspective pour moi ... si j'étais sûr seulement de pouvoir ...¹⁸

Il suo apprendistato come segretario generale inizia al fianco di Jean Schlumberger, che lo istruisce sulle mansioni assegnategli: responsabile della

¹⁶La lettera originale indirizzata a Saint-Denis è andata perduta; il testo è oggi pubblicato in J. Copeau, *Journal ... cit.*, pp. 146-147, ma anche in J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1993, p. 89. [Trad. it. a cura di M. I. Aliverti, *Artigiani di una ... cit.*, pp. 191-192].

¹⁷M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, p. 25.

¹⁸Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, non datata. In J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., p. 88-89.

biglietteria, curatore delle pubbliche relazioni, incarichi di tipo amministrativo, direttore di scena e assistente durante le prove. Il suo impegno si dimostra efficiente oltre ogni aspettativa, e suscita l'approvazione di Copeau: « Michel, par la régularité de son travail, dépasse mon attente »¹⁹. Lo stesso Schlumberger, in una lettera indirizzata a Maria Van Rysselberg, ne elogia la velocità di apprendimento: « le jeune Michel fait un excellent secrétaire général qui prend des responsabilités sans que j'aie à intervenir ; je vais progressivement pouvoir me remettre au travail [...] »²⁰.

Contrariamente alle speranze di Saint-Denis, il suo lavoro come attore all'interno della compagnia del Vieux-Colombier tarda ad affermarsi; infatti, la sua prima apparizione in palcoscenico risale al 1922, quando interpreta il ruolo di Curio in una ripresa di *La Nuit des rois*, diretto da Copeau e andato in scena la prima volta durante la stagione di apertura del Vieux-Colombier²¹. In compenso, gli viene offerta l'opportunità di seguire le prove degli spettacoli in qualità di assistente e direttore di scena, e di apprendere il metodo registico del Patron:

J'ai assisté Copeau à l'avant-scène pendant trois ans.

Il préparait ses mises en scène par écrit, sur un grand registre aux feuilles blanches et relié de toile écruée, quand il avait le temps. Son plan était ferme et précis, dans ses grandes lignes ; les détails d'exécution n'y figuraient en détail que s'ils étaient révélateurs d'un personnage ou d'un moment capital de l'action. [...] Il avait un façon à lui, de s'approcher d'un texte, de l'apprivoiser sans jamais s'en rendre maître, d'en sentir le caractère particulier, l'âme et pour tout dire d'un mot, le style. Je crois qu'une part essentielle de son génie venait de la liberté qu'il savait conserver en avançant dans la compréhension sensible d'une œuvre. Il pénétrait un texte sans en corrompre la forme ou, pour mieux dire, c'est en épousant la forme qu'il était peu à peu mis en possession du sens. Il

¹⁹Diario di Jacques Copeau, annotazione del 26 novembre 1919. J. Copeau, *Journal ... cit.*, vol. 2, p. 176.

²⁰Lettera di Jean Schlumberger a Maria Van Rysselberghe, citata in J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., p. 135.

²¹Si veda J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003, p. 19.

lisait et relisait, sans dresser entre le texte et lui l'écran d'une idée qui pût éloigner l'oeuvre de lui ou en modifier la nature²².

Il contatto costante e prolungato con il lavoro di Copeau segna indelebilmente l'intera carriera artistica di Saint-Denis. Come appare evidente dalla lettura dei *Registres V*, il giovane Michel si lascia ben presto conquistare dalle prove della compagnia, e soprattutto dalla profondità del processo creativo che Copeau riesce a raggiungere con attori di grande talento, quali Suzanne Bing e Louis Jouvet²³. In una lettera dell'estate del 1921, Saint-Denis comunica allo zio la soddisfazione per quanto ha avuto modo di apprendere grazie alla sua posizione all'interno del Vieux-Colombier, e l'ambizione, per le stagioni successive, di crescere come regista:

J'ai beaucoup appris en m'approchant de la scène. [...] Mon métier a pu sembler un peu ingrat [...] je peux y croire maintenant que j'ai fait un pas vers un travail plus exclusif près de la scène. Je n'ai fait qu'apprendre ce que c'est. Mais cela suffit pour que je puisse songer à une organisation meilleure, basée sur la simple connaissance. Il me reste à faire précisément le métier, à le pratiquer chaque jour, strictement, j'entends le métier de la régie. [...] tu sais tout cela et quel travail il me reste à abattre pour que ma collaboration soit sur ce point satisfaisante. Mais je me sens une grande passion qui me dit que j'y dois arriver [...] jamais je n'ai eu la pensée que je m'étais fourvoyé, que je n'étais pas dans ma voie²⁴.

Avendo conquistato la stima e la fiducia dello zio, Saint-Denis ottiene in poco tempo il ruolo di braccio destro di Copeau. In una lettera indirizzata a Jouvet, Copeau espone il nuovo assetto che intende dare al Vieux-Colombier:

²²M. Saint-Denis, "Mes années au Vieux Colombier", *Europe: revue littéraire mensuelle*, n. 396-397, avril-mai 1962, pp. 62-70. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/26(1).

²³Si veda J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., pp. 176-178.

²⁴Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 1 agosto 1921. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/101.

Je veux que tout dans la maison obéisse à une direction unique et n'ayant en vue que le bien et la prospérité de tous. Cela, non pas en principe, mais en fait. Et que chacun soit employé pour le mieux, à la place que lui assignent ses aptitudes et son caractère.

Les Ateliers seront ramenés sous la surveillance et l'autorité directe de l'administration du théâtre.

Le service de la scène sera rendu distinct du service des Ateliers et placé sous le contrôle et la direction d'un service de régie qui sera installé dans le local que tu occupes actuellement au théâtre.

L'administration, les ateliers, la régie seront reliés à la direction par le secrétariat général qui aura ainsi le contrôle général des service d'exécution, c'est-à-dire du théâtre tout entier ou exploitation, dans son fonctionnement quotidien²⁵.

Come appare evidente, questa nuova organizzazione conferisce a Saint-Denis un controllo maggiore sui diversi ambiti del Vieux-Colombier, e va di pari passo con l'inasprimento dei rapporti tra Copeau e Jouvet. Poche settimane prima, il Patron aveva scritto nel suo diario: « J[ouvet] assez lamentable, mais sur ce point je ne cherche plus rien à rattraper, au contraire »²⁶.

In seguito all'allontanamento definitivo di Charles Dullin e a quello più recente di Jouvet, la presenza di Saint-Denis si dimostra necessaria e indispensabile: se sul piano artistico il suo contributo non è in grado di rimpiazzare quello degli storici collaboratori del Patron, le sue competenze in ambito organizzativo consentono a Saint-Denis di provvedere alle incombenze pratiche. Come scrive in una lettera del luglio 1922, Copeau si sente alleggerito da quando il nipote è subentrato alla conduzione del teatro:

Il faut que tu arrives à me seconder entièrement. Je crois que tu en as l'étoffe. J'ai confiance en toi. Jusqu'à présent, tu as de beaucoup dépassé mon attente. Encore un peu de patience et nous allons réaliser

²⁵Lettera di Jacques Copeau a Louis Jouvet, 28 settembre 1922. O. Rony, (a cura di), *Jacques Copeau, Louis Jouvet. Correspondance. 1911-1949*, Gallimard, Paris, 2013, p. 449.

²⁶Diario di Jacques Copeau, annotazione del 6 settembre 1922. J. Copeau, *Journal ... cit.*, vol. 2, p. 199.

l'établissement solide d'où partira un grand développement. Pour cela il faut que tu sois ferme comme le roc, constant comme la terre ... Notre travail ensemble, dès que je ne suis plus fatigué, devient pour moi quelque chose de si joyeux.

[...] tu soulages ma fatigue, [...] je peux m'appuyer sur toi [...] grâce à toi le Vieux-Colombier peut prendre un nouvel essor, entrer dès l'an prochain dans une place nouvelle²⁷.

Gli incarichi organizzativi e amministrativi impediscono a Saint-Denis di frequentare assiduamente l'École. Ciononostante, riesce a partecipare ad alcune lezioni, e a seguire il training degli allievi-attori, come dimostrano gli appunti di Marie-Madeleine Gautier, che ne segnala la presenza attiva nella trascrizione di numerosi esercizi²⁸. Descrivendo i suoi primi anni come assistente di Copeau, Saint-Denis scrive:

I joined him in 1920 and for the next four years all my days and evenings were spent at the Théâtre du Vieux-Colombier. [...] From time to time I acted in the plays and I also made regular visits to Copeau's school in order to follow the training of a small group of actors of my own age. Their exercises, experimental in nature, excited my curiosity²⁹.

Saint-Denis dimostra in più occasioni di conoscere approfonditamente la struttura della scuola³⁰. Durante un seminario sull'eredità teatrale di Copeau, nella primavera del 1959, la descrive come « a place to re-invent the theatre »³¹. Agli allievi era richiesta una disciplina rigorosa³², al fine di rinnovare l'arte dell'attore e le forme dell'espressione drammatica: « Copeau used his young

²⁷Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 29 luglio 1922. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/102.

²⁸*École du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/291.

²⁹M. Saint-Denis, *Training for the Theatre* ... cit., pp. 25-26.

³⁰Si veda M. Saint-Denis, "Formation du jeune acteur", in *Le Théâtre dans le monde*, vol. IV, 1, gennaio 1954, pp. 37-49.

³¹"*The Theatrical contribution of Jacques Copeau*", an informal talk by Michel Saint-Denis to Theatre Seminar, spring 1959. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/41.

³²M. Saint-Denis, "Le Cinquantenaire du Vieux-Colombier", *Premières*, n° 38, oct. 1963. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/51.

pupils as gifted children with whom, away from the influence of the much too normal actors of his company, he wanted to rediscover the secrets of acting, to experiment on new or renewed forms of dramatic expression »³³. Saint-Denis si sofferma a lungo sull'importanza dell'improvvisazione al fine di estirpare la tendenza al *cabotinage* nei giovani attori: « The purpose was to make the actor invent, was to go to that deep region somewhere inside, out of which acting can come of an unnaturalistic kind »³⁴. Nel corso dello stesso seminario, Saint-Denis affronta il tema dell'utilizzo delle maschere come strumento pedagogico, volto a porre rimedio agli ostacoli che alcuni allievi-attori possono incontrare nello svolgimento delle improvvisazioni. Propone come esempio il caso di un'allieva-attrice di 19 anni alla quale Copeau aveva assegnato come esercizio un'improvvisazione mimata:

She could not do it – she was too self-conscious, she was shy, and he [Copeau] drew his handkerchief out of his pocket, and said to her, « Try to put that on your face, and try to mime with it ». And that way they re-invented the mask [...]. And they made masks – not aesthetic masks – not masks imitated from the Chinese or anything – just masks of human faces. Sometimes the mask of their own face, or the face of one of them, to see what the effect of that would be on the development of expression in the body³⁵.

³³M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960, II ed. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, a cura di Jane Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009, p. 45.

³⁴«*The Theatrical contribution of Jacques Copeau*», an informal talk by Michel Saint-Denis to *Theatre Seminar, spring 1959*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/41.

³⁵*Ibidem*.

Lo stesso aneddoto è riportato anche in M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, pp. 169-170: « The use of Masks in the training of actors had its origins in an incident that happened many years ago at a rehearsal at the Vieux-Colombier Theatre, when a young actress held up a rehearsal because she could not overcome her self-consciousness and express her character's feelings through the appropriate physical actions. Tired of having to wait for her to relax, Jacques Copeau, the director, threw a handkerchief over her face and made her repeat the scene. She at once relaxed and her body was able to express what she had been asked to do. This inspired incident led to our exploring the possibilities of mask work in the training of actors. We found that by covering his face with a mask, the actor was often able to forget his inhibitions and to go beyond his usual limits. While it increased the power of his physical expression, it at the same time taught him economy of gesture. It encouraged him to dare to communicate without the help of words. This was, indeed, a valuable discovery ».

Al fine di comprendere l'importanza dell'uso della maschera nel training, è utile citare un'intervista del 19 marzo 1933, in cui Saint-Denis espone i frutti del lavoro con la *masque improvisé*:

Le résultat fut immédiat, l'élève trop timide eut aussitôt la liberté de ses gestes, il acquit un *style* grâce à l'expression accentuée qu'il dut donner à tout son corps.

L'emploi du masque fut donc d'abord, pour nous, un manière de travail. Nous avons appris à les modeler en terre glaise et nous sommes arrivés à nous spécialiser³⁶.

Jean-Baptiste Gourmel, nella sua tesi sull'attività teatrale di Saint-Denis, ne sottolinea la posizione di osservatore attento e privilegiato dell'insieme di pratiche attoriali germogliate tra le mura dell'École³⁷. Inoltre lo studioso si sofferma sulla bivalenza delle figure di Marie-Hélène Copeau e di Saint-Denis: se da un lato possono essere considerati come i primi due beneficiari ufficiosi dell'insegnamento di Copeau, dall'altro incarnano gli elementi che hanno ispirato le ricerche pedagogiche del Patron³⁸. È infatti alla loro « *éducation complète* » che Copeau si è dedicato con attenzione, sin dalla prima infanzia. Nell'agosto del 1920 scrive nel suo diario: « *L'éducation de mes enfants est à mes yeux le modèle et le plus pur moyen d'initiation* »³⁹. L'attenzione per la formazione dei figli e dei nipoti, e soprattutto di Maiène e Michel, consentono a Copeau di intuire l'importanza di un'educazione teatrale che abbia inizio in tenera età, che tenga conto della componente ludica dell'arte drammatica e che sia volta a formare non solo ottimi artisti, ma anche ottimi esseri umani: « *C'est vers cela que je tends progressivement* :

³⁶Intervista di M. H. Berger a Michel Saint-Denis, in *Excelsior*, 19 marzo 1933. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/375.

³⁷« [...] l'École du Vieux-Colombier devait avoir par la suite des répercussions insoupçonnables et fondatrices, surtout pour ceux qui la fréquentèrent, et en particulier pour un observateur privilégié et attentif de ses développements : Michel Saint-Denis ». Si veda J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)* ... cit., p. 63.

³⁸Ivi, pp. 65-67.

³⁹Diario di Jacques Copeau, annotazione del 27 agosto 1920. J. Copeau, *Journal* ... cit., vol. 2, p. 180.

renouvellement complet par des éléments de plus en plus jeunes, de plus en plus voisins de mon cœur et de mon esprit : Michel, Maiène »⁴⁰.

1.2. I rapporti con l'École du Vieux-Colombier: la regia di *Amal ou la Lettre du roi*

La scuola del Vieux-Colombier costituisce l'ambiente in cui si forma l'identità teatrale di Saint-Denis; il modello pedagogico di Copeau, che il giovane Michel ha modo di osservare in questi anni, influenza radicalmente il sistema formativo attoriale che Saint-Denis istituzionalizzerà nelle scuole d'arte drammatica che fonderà nei decenni successivi⁴¹. Come vedremo, l'espressività del corpo, incrementata grazie alla pratica dell'improvvisazione, all'uso della maschera e al mimo, resterà al centro del lavoro dei Copiaus in Borgogna e di quello della Compagnie des Quinze. Saint-Denis ne farà il fulcro della sua pedagogia dell'attore, sistematizzata a partire dal 1935 in Inghilterra, con la fondazione del London Theatre Studio.

Nonostante la sua parziale inesperienza scenica, nel 1924 si occupa della regia di *Amal ou la Lettre du roi* di Rabindranath Tagore, tradotto in francese da André Gide, che costituisce, insieme al *Nô Kantan* rielaborato da Suzanne Bing, la prima vera messinscena della Scuola⁴². Ancora una volta gli impegni amministrativi di Saint-Denis lo costringono a trascurare la creazione artistica; le prove dello spettacolo si svolgono a cadenza irregolare e la messinscena tarda a prendere forma, come si evince dall'annotazione di Jean Dasté del 2 marzo 1924:

M. Saint-Denis nous a fait beaucoup travailler sur *Amal* ; à la fin du mois seulement, cela commençait à prendre une tournure. La mise en place est très difficile à régler car il y a peu de mouvements de corps et ceux-ci

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹Il London Theatre Studio (1936-1939) e l'Old Vic Theatre Center (1947-1952) a Londra, l'École Supérieure d'Art Dramatique (dal 1953 a oggi) a Strasburgo, la National Theatre School of Canada (dal 1960 a oggi) a Montreal, lo Stratford Studio (1962-1967) e la Drama Division (dal 1968 a oggi) della Juilliard School a New York.

⁴²J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, a cura di Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000, p. 386.

doivent concorder parfaitement avec l'action : les garçons font un bon travail. [...] Nous aimons beaucoup *Amal*⁴³.

Ma da un'annotazione dello stesso mese, firmata da Maiène, emerge l'insoddisfazione di Copeau, che si mostra scontento dei risultati:

Le Patron vient assister aux répétitions d'*Amal*, il donne de nouvelles indications et ne semble content ni du jeu des acteurs ni de la mise en scène. [...] Grande consternation. Pendant deux ou trois jours, le moral qui déjà pendant les répétitions d'*Amal* n'avait pas été brillant, à cause de l'irrégularité du travail qui s'en suivait, fut très bas. [...] Après quarante-huit heures environ de cet état misérable, [on] décida d'un commun accord qu'il y fallait mettre une fin, et le seul moyen d'y mettre une fin était de travailler⁴⁴.

Accantonata la messinscena di *Amal*, il gruppo di allievi-attori inizia a lavorare a un nuovo esercizio sul tema della guerra. Al contrario, le prove de *Nô Kantan*⁴⁵ proseguono con successo, e Copeau non esita a elogiare lo spettacolo: « Quel *Nô*, [...] resta per me, per la profondità dell'armonia scenica, per misura, stile, qualità di emozioni, uno dei gioielli, una delle ricchezze segrete della produzione del Vieux-Colombier »⁴⁶. Copeau si aspetta molto dall'adattamento del *Nô* giapponese: esso ha il pregio di unire teatro, danza e canto, è concepito per essere recitato all'aria aperta con pochissimi elementi scenografici, ma prevede l'utilizzo di costumi e maschere. Quest'ultimo aspetto incontra le esigenze della ricerca scenica di Copeau, perché fornisce agli attori lo strumento che consente loro di evitare il *cabotinage* e le *jeu de physionomie*⁴⁷.

⁴³Ivi, p. 400.

⁴⁴Ivi, pp. 400-401.

⁴⁵*Nô* giapponese apparso nel XIV secolo, tradotto da Arthur Waley e pubblicato nell'antologia *The Nô Plays of Japan*, del 1921. Nel *Kantan*, un giovane viaggiatore sogna di diventare imperatore e di regnare per 50 anni. Al risveglio, realizza che la vita che crede di avere vissuto non è che un sogno. Si veda N. Guidotti, "Suzanne Bing e il *Nô Kantan* (1924)", in *Biblioteca Teatrale*, n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-92.

⁴⁶J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier ... cit.*; [*Ricordi del Vieux Colombier ... cit.*, p. 67].

⁴⁷M. Sorlot, *Jacques Copeau. À la recherche du théâtre perdu*, Auzas Éditeurs Imago, Mayenne, 2011, p. 160.

Purtroppo il Nô, che insieme ad *Amal* – recuperato in extremis – doveva formare uno spettacolo completo e rappresentare la prima produzione della scuola presentata al pubblico, non andrà mai in scena⁴⁸: durante un esercizio di danza Aman Maistre, al quale era affidato il ruolo principale, si rompe un ginocchio ed è costretto al riposo completo per un mese. Tanta era la speranza riposta in questa rappresentazione, che nelle due conferenze del 1931, successivamente pubblicate con il titolo di *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Copeau commenta così la mancata andata in scena: « Se avesse avuto luogo, forse avremmo vinto molte resistenze, forse le nostre sorti ne sarebbero uscite cambiate »⁴⁹.

Ciononostante, il lavoro fatto per la messinscena di *Kantan* segna profondamente l'immaginario degli allievi-attori, e non solo. Al termine delle prove e prima dell'infortunio di Maistre, il Nô viene rappresentato per Copeau e per un piccolo uditorio, all'interno del quale si trovano due personaggi di rilievo: il primo è un celebre regista inglese, Granville Barker, che si complimenta con i giovani attori al punto da dire: « Fino a oggi non ho creduto alla efficacia di una educazione drammatica, ma voi mi avete convinto. Ormai, potete sperare tutto ... »⁵⁰; il secondo è un giovane drammaturgo, André Obey, amico ed estimatore del Patron. Come vedremo, quando sarà autore della Compagnie des Quinze, Obey recupererà la struttura e l'atmosfera del Nô presentato all'École du Vieux-Colombier in una delle prime pièce scritte per la compagnia, *Le Viol de Lucreèce*.

Suzanne Bing, in una lettera indirizzata a Maurice Kurtz, parla del Nô *Kantan* come del coronamento delle ricerche espressive portate avanti per tre anni all'interno della scuola:

Cette représentation couronna les trois années d'études du Groupe d'Apprentissage, devenu le Choeur dramatique souhaité par le Patron

⁴⁸La prima era prevista per il 24 marzo 1924.

⁴⁹J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier* ... cit.; [*Ricordi del Vieux Colombier* ... cit., pp. 66-67].

⁵⁰Ivi, p. 67.

[...]. Le mot École n'est donc plus valable à partir de cette date, et c'est une troupe de jeunes comédiens que le Patron emmène en Bourgogne⁵¹.

⁵¹Lettera di Suzanne Bing a Maurice Kurtz, 11 gennaio 1951, in J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier* ... cit., p. 416.

Secondo capitolo: L'apprendistato di Michel Saint-Denis con i Copiaus

2.1. L'esperienza con i Copiaus in Borgogna (1925-1929)

Dopo la chiusura del Vieux-Colombier, al termine della stagione del 1923-1924, Copeau cerca in Borgogna un luogo dove poter trasferire la scuola, insieme a un gruppo di insegnanti, attori, allievi e tecnici. L'obiettivo è quello di allontanarsi dall'ambiente parigino per dare maggior respiro all'attività di ricerca dell'École, nella speranza di incontrare un pubblico diverso, aperto agli esperimenti di riteatralizzazione del teatro: « un public de fête », come lo definisce Saint-Denis in un'intervista rilasciata a Denis Gontard nel 1964¹. Il gruppo, composto da trentacinque persone, comprese le famiglie dei partecipanti, si installa a Morteuil tra l'ottobre e il dicembre del 1924. Le difficili condizioni dello *château* in cui vivono e lavorano causano sconforto all'interno della comunità; ma Copeau aveva premesso i rischi e i disagi dell'impresa:

Je n'ai forcé personne à venir ici. Si personne ne vient me dire loyalement qu'il préfère se retirer, je suis en droit de penser que vous acceptez tous notre communauté, dans la bonne et mauvaise fortune, avec ses risques, ses amertumes, que vous reconnaissez ma loi, comme de vrais disciples. Pauvreté. Vie dure, pauvre et errante².

Le prime due creazioni del gruppo, presentate a Lille al fine di sollecitare possibili finanziatori, non suscitano la risposta sperata; pertanto, Copeau decide di abbandonare il progetto e di sciogliere la compagnia. In una lettera del 16 febbraio 1925, chiede al nipote di comunicare la notizia agli altri membri della compagnia-famiglia:

¹Intervista a Michel Saint-Denis, 23 giugno 1964. Si veda D. Gontard, *La décentralisation théâtrale en France. 1895-1952* Paris, Sedes, 1973, p. 67.

²S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di Denis Gontard, Paris, Editions Segher, 1974, p. 45.

Il ne me reste donc qu'à renoncer provisoirement à la Communauté de Morteuil, si dur que cela soit et que cela doive être à ces petits. [...] Il faut que tu prennes sur toi d'avertir dès maintenant tout le monde. J'écrirai une lettre aux parents des plus jeunes mais dès maintenant il faut prendre des mesures pour le départ [...].

C'est une pénible tâche que je te donne là, mon cher petit. Remplis-la pour le mieux. Comme s'il n'y avait plus de chef et que tu devais prendre sa place³.

Nonostante l'amara disfatta, un gruppo di attori si rifiuta di abbandonare la Borgogna⁴; nel marzo del 1925 si formano così i Copiaus, decisi a tentare una nuova strategia per proseguire l'attività teatrale e sussistere con mezzi propri, sfruttando la ricchezza della regione che si dimostra interessata e aperta all'arte drammatica⁵. La nuova *troupe de campagne*, intenzionata a recitare periodicamente nelle campagne circostanti e a rendersi indipendente, gode di una discreta autonomia fino al mese di giugno. È in questo momento che Saint-Denis può finalmente concentrarsi sul lavoro scenico e sulla creazione artistica: il suo vero apprendistato come attore e regista avviene in questi anni, dal 1925 al 1929⁶. Il gruppo di giovani allievi-attori si dedica al training e alla sperimentazione, ma la finalità non è quella di proseguire le ricerche iniziate all'interno dell'École du Vieux-Colombier. L'urgenza che li muove è la creazione di un repertorio di spettacoli da portare in scena nei paesi vicini.

2.2. L'improvvisazione e il lavoro con le maschere

È soprattutto in questo periodo che Saint-Denis entra concretamente in contatto con le pratiche pedagogiche e didattiche di Copeau: « I was now a regular member of the company and it was there that we went on to

³Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 16 febbraio 1925. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/104.

⁴Per primi Jean Villard e Auguste Boverio, subito seguiti da Suzanne Bing, Michel Saint-Denis, Aman Maistre e Léon Chancerel. Si veda S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ...* cit., p. 27.

⁵Si veda M. I. Aliverti, "Il percorso di un pedagogo", in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente ...* cit., p. 84.

⁶G. Lermnier, *Michel Saint-Denis*, Presses Littéraires de France, 1954. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/2(1).

experiment with various ways of improvisation, later adding comic and character improvisations with and without mask »⁷. Egli acquisisce competenze nel mimo, impara a lavorare con l'improvvisazione, a creare maschere e a usarle all'interno di piccole composizioni drammaturgiche, a scrivere per la scena e a dirigere le creazioni collettive. In un'intervista già citata, Saint-Denis descrive l'allenamento quotidiano dei Copiaus, finalizzato alla formazione di un gruppo di attori che fossero completi e competenti:

Nous nous levions dès 7 heures pour faire dehors nos exercices de gymnastique. M. Copeau tenait essentiellement à ce que nous développions tous nos muscles pour que la souplesse du corps puisse nous aider à exprimer aussi les sentiments intérieurs. Nous travaillons le rythme, la danse, puis venaient les exercices de diction et, enfin, les recherches de mimique avec le masque⁸.

La costanza del lavoro non tarda a mostrare i suoi frutti: Saint-Denis sviluppa in poco tempo il suo potenziale artistico e si dimostra dotato di una fertile creatività. Ne è un esempio l'elaborazione del personaggio Jean Bourguignon, che Gontard descrive come un carattere colorito e pittoresco, fortemente ancorato al territorio⁹. Paul-Louis Mignon sottolinea come Saint-Denis abbia costruito il suo primo personaggio ricalcando le figure dei viticoltori borgognoni, dando vita a un tipo fisso « peau cuite et gorge pelée »¹⁰.

Le prime rappresentazioni dei Copiaus vanno in scena a maggio 1925. Come è riportato nel *Journal de bord des Copiaus*, considerato il successo dell'impresa, Copeau riprende il controllo l'8 giugno, causando non poche tensioni all'interno del gruppo, che non può far altro che piegarsi al suo volere onde evitare il sequestro dei costumi e delle scenografie del Vieux-Colombier messi a disposizione, e il ritiro di Maiène e Madeleine Gautier dalla

⁷M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, p. 26.

⁸Intervista di M. H. Berger a Michel Saint-Denis, in *Excelsior*, 19 marzo 1933. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/375.

⁹D. Gontard, "Commentaire", in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*, nota n.88, pp. 179-180, riferita all'annotazione dell'8 aprile 1925 riportata a p. 72.

¹⁰P.-L. Mignon, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, Julliard, Paris, 1993, p. 239.

compagnia¹¹. Nella sua autobiografia, Jean Villard riporta il malcontento causato dall'abuso di potere del Patron, e sottolinea l'insofferenza di Copeau rispetto a una possibile emancipazione dei suoi allievi-discepoli¹². Lo stesso Saint-Denis ammette a Gontard: « Il y avait un écart de tension entre Copeau et le groupe des élèves devenu les Copiaus. Cela n'a jamais été un régime ouvert »¹³. Nel dicembre del 1925, i Copiaus si trasferiscono a Pernand-Vergelesses.

Il lavoro sull'improvvisazione e sulla creazione di tipi fissi si intensifica e la *Comédie Nouvelle*¹⁴ diviene il tema di ricerca di fondo dei Copiaus. Il contesto rurale che ospita la compagnia, la condizione di coabitazione e quella di lavoro nella *cuverie* favoriscono e influenzano le improvvisazioni di gruppo, e dunque gli spunti drammaturgici che ne conseguono. Jean Bourguignon è il primo personaggio completo a essere presentato al pubblico¹⁵: Saint-Denis scrive la prima versione del prologo *Jean Bourguignon et les Copiaus* l'8 aprile 1925¹⁶, e già il 15 agosto dello stesso anno il pubblico borgognone, assistendo al *Prologue de Meursault* seguito dal *Discours de Jean Bourguignon au public*, dimostra di riconoscere Jean Bourguignon¹⁷. Nel testo del prologo, il personaggio si presenta come una figura arlecchinesca, dotato di intelligenza e furbizia, tendenzialmente incosciente e incline alla derisione:

*Penché sur la côte, au flanc du coteau,
A remonter ou à descendre dans la raie ;
Sous le soleil qui s'enfonce droit dans la terre
Je me fais l'effet, malgré la peine,*

¹¹S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*, p. 79.

¹²J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, p. 119.

¹³Intervista a Michel Saint-Denis, 23 giugno 1964. Si veda D. Gontard, *La décentralisation théâtrale ... cit.*, p. 71.

¹⁴Per un approfondimento completo sulla *Comédie Nouvelle*, si veda M. I. Aliverti, "Il percorso di un pedagogo", in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione ... cit.*, pp. 33-41 e pp. 81-88.

¹⁵Prima della dissoluzione temporanea del gruppo borgognone del febbraio 1925, Auguste Boverio aveva iniziato a lavorare a un personaggio, Bidouille o Bicouille, che però non andrà mai in scena.

¹⁶S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*, p. 72. Il prologo va in scena durante la prima rappresentazione assoluta dei Copiaus, il 17 maggio 1925.

¹⁷Ivi, pp. 84-85.

*Malgré la peau cuite et la gorge pelée,
D'un roi toujours en lutte, toujours en guerre,
Qui connaît victoires et revers,
Mais dont le renom
Depuis maints siècles
Domine une partie de la terre
Car je produis vin de Bourgogne
Et je me nomme Jean Bourguignon¹⁸.*

La funzione del prologo è quella di consentire al gruppo di presentarsi al pubblico: gli attori si lasciano introdurre come membri dei Copiaus, mentre le attrici si fingono ragazze del luogo interessate agli attori della compagnia. Boverio conclude il prologo che precede il *Discours de Jean Bourguignon au public* con la battuta:

Mesdames et Messieurs, Nous donnons ce soir notre première représentation devant vous. Nous n'avons pas qu'un désir, vous amuser et vous plaire. Nous allons essayer. À vous de dire après la représentation, si nous avons réussi et si vous désirez nous voir recommencer une autre fois. Et maintenant attention ...¹⁹

Nel suo discorso al pubblico, Jean Bourguignon si presenta: è un viticoltore borgognone, che si propone come punto di incontro tra i Copiaus e il pubblico di Meursault. Racconta agli spettatori di aver assistito alle prove delle farse che andranno in scena quella sera, *Le médecin malgré lui* e *Arlequin Magicien*, e descrive la creazione dello spettacolo attingendo a un registro comico e canzonatorio. Saint-Denis, nei panni del suo personaggio, prende in giro il regista della compagnia, Copeau, che non è mai soddisfatto della realizzazione delle sue richieste per quanto concerne i costumi e gli accessori dei personaggi:

¹⁸*Prologue de Meursault*. BNF, Fonds Jacques Copeau. Riportato da D. Gontard, in "Commentaire", in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*, nota n.88, pp. 179-180.

¹⁹*Textes des prologues*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/601.

Eh bien, si vous voyiez cette méthode de fabrication, c'est à crever de rire. L'acteur s'amène dans l'atelier, il se déshabille, il garde juste une chemise ou un petit bout de caleçon pour la pudeur. Y a monsieur Copeau qu'est là avec son grand nez, qui remue dans tous les sens « Faut qu'i soit comme ci, comme ça » qu'il explique. « Faut qu'il ait un ventre pointu en avant, et la taille fine ». Et v'la qu'on y fabrique un ventre su lui su malheureux. Un peu de ouate par ici, un peu de ouate par là. Ça va-t-il ? Non, ça ne va pas, le ventre est trop bas, le ventre est trop haut, le ventre est de travers. Quand le ventre y est, y a plus de poitrine. De la ouate sur la poitrine. Et tout ça attaché avec des épingles. Oui, hi ... et le malheureux est debout comme un piquet à ne pas bouger, pendant que monsieur Copeau tourne autour de lui, comme une mouche, se rapproche, s'éloigne, pour juger de l'effet. Oh ! Que truc ! Faut de la patience et du coup d'oeil. Eh ben, ils font tout ça gaîment²⁰.

2.3. La creazione di Oscar Knie

Tra il 1925 e il 1926 i Copiaus conquistano il pubblico della Côte d'Or²¹. Il lavoro sulla *Comédie Nouvelle* prosegue: Saint-Denis e Jean Dasté creano rispettivamente due personaggi fortemente caratterizzati, Oscar Knie e César. In un documento inedito, dal titolo *Histoire de Knie*, il personaggio creato da Saint-Denis appare ingenuo e codardo. Si tratta probabilmente della trascrizione di un esercizio di improvvisazione con le maschere, volto ad approfondire la caratterizzazione dei personaggi, o del canovaccio di una possibile drammaturgia da sviluppare ulteriormente:

(Scénario) Les animaux:

1. Knie qui se présente – dit qu'il a rendez-vous au Jardin des Plantes avec César qui est en retard – il (converse) avec les enfants en attendant –

²⁰*Ibidem.*

²¹Per il repertorio completo degli spettacoli dei Copiaus si veda S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*; ma anche J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971) ... cit.*, pp. 93-98.

leur parle de la vie de Paris, du lycée, de l'agrément du contact avec les animaux.

2. Arrivée de César = discussion sur le lieu du rendez-vous = devant les otaries ou devant les alligators ou la statue de Buffon.

Apaisement. Prise de contact des deux avec les enfants – sous la conduite de Knie. César dit quelques mots aux enfants – les invite à venir avec eux voir les fauves = il vient d'y avoir des arrivées d'animaux particulièrement sauvages. Knie a peur d'accord avec les enfants = aime mieux les voir au cinéma, préférerait rendre visite au mouton. César attrape Knie et les enfants = appelle à l'héroïsme = il connaît les fauves et se prépare à entrer dans un café = il invite une groupe d'enfants innocents à venir avec lui. Knie s'y oppose et part à regret avec César.

Entrée du tigre.

Entrée du lion.

Entré de l'ours.

Entré du singe.

Entrée de la vache.

Ils sont cernés. Le groupe des animaux menaçants se resserre sur eux. Knie est résigné à la mort et César tient leur tremblement. Knie appelle les enfants à l'aide – les animaux sont sur eux.

On entend une musique. Les animaux se détendent – s'agitent – s'écartent. César chantonne. Knie s'enfuit dans la salle.

Arrivée des gardiens en musique.

Les gardiens expliquent que les animaux se sont enfuis et ils ont l'habitude de les faire rentrer en dansant. Ils parlementent avec Knie à qui la vache vient faire des avances.

Divertissement et sortie burlesque²².

Come appare evidente, César e Knie formano un duo comico equilibrato, una coppia di moderni Don Chisciotte e Sancho Panza: da un lato César, affamato di esperienze avventurose, ma con poco senso della realtà; dall'altro Knie, fifone ma più realista. In *Training for the Theatre*, Saint-Denis analizza

²²*Histoire de Knie*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/17.

le tecniche di creazione di tipi fissi e ripercorre minuziosamente la nascita del suo Oscar Knie. La descrizione inizia con l'elenco dei *prop* da cui è partito, ovvero alcuni elementi del costume del personaggio recuperati da uno spettacolo precedente e degli oggetti scenici capaci di divenire « extensions of the actor »:

As it happened, I started from a costume. I had had vague notions about Oscar for a long time but I could do nothing at all until I found – among the costumes from a production of Copeau's adaptation of *The Brothers Karamazov* – an old, late-19th-century coat and a pair of mouldy, black-green, baggy trousers which were so pliable they look on the shape of every move I made.

I had a stick and also came upon an old piece of carpet, which, rolled up, gave me an air of authority which I would not have had by using gestures of my hand alone. A prop is not just a prop, nor a stick a stick: they can become, somehow, extensions of the actor and the range of transformation they are capable of is almost inexhaustible.

These four inanimate objects, the coat, trousers, carpet and stick, started my imagination working and began to give shape to my early intuitions of Oscar. This was not happening at an intellectual level; I had no “idea” about Oscar; it was more something I could feel in my bones²³.

La sagoma di Oscar Knie, scaturita dal contatto con i quattro oggetti scenici, viene successivamente nutrita dall'osservazione di persone peculiari con le quali Saint-Denis ha modo di interagire, come nel caso del portiere di notte di un albergo in cui ha alloggiato, o di figure che appartengono alla sfera pubblica, come il politico che tende a indossare abiti simili a quelli selezionati da Saint-Denis per il suo personaggio:

This basic costume led me to observe closely the movements and gestures of a then-famous French political figure who wore clothes of a similar cut; and in La Chaux-de-Fonds, a small town in Switzerland, I

²³M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ...* cit., pp. 177-178.

also became fascinated by the night-porter of the hotel we stayed in, who was rather short and had a peculiar way of walking, standing and talking. Somehow, and I was not sure how, these encounters began to feed Oscar²⁴.

Contribuiscono alla formazione di Knie anche memorie personali di Saint-Denis, come il ricordo del padre, o influenze carpite dalla letteratura, in particolare Dostoevskij e Dickens:

There were also memory of my father and some literary influences at work: Dostoievsky and Dickens – could it have been the old man Karamazov, or Pickwick? I'm not sure. At any rate, bit by bit, I got the idea of the mask I needed and modelled it myself. From the feel of the clothes on my body, from my observation of the politician and the porter and from the mask came my inspiration²⁵.

Questi spunti aiutano Saint-Denis ad alimentare l'espressione fisica del personaggio. Con l'aggiunta di un cappello, Oscar Knie è pronto a entrare in azione. Pur essendo ancora una maschera allo stato embrionale, Saint-Denis ha bisogno di immaginare delle situazioni pratiche (*practical scenarios*) per far sì che Knie giunga alla sua completa realizzazione. Inizia così il lavoro con l'improvvisazione: come si esprime verbalmente? Come interagisce con gli altri? Cosa ama? Cosa odia? Come reagisce al mondo esterno?

Oscar was not actually born yet; the birth of a character is a very slow process. All that existed was an embryo, a silhouette. Oscar had some difficulty in speaking because, at this early stage, his existence was based primarily on physical expression. Oscar mumbled for a long time, until his silhouette began to fill out. I did not want to set anything too early. I then took Oscar into various simple scenarios, basic, everyday situations. For example, he met César for the first time. By chance, Dasté had

²⁴Ivi, p. 178.

²⁵*Ibidem*.

reached the same stage in his work as I. Dasté's César was a kind of dry fish, a sort of Don Quixote, and my Oscar was to become a sort of Sancho Panza, but with much more common sense and a great deal more permission. Oscar hated César²⁶.

Dall'incontro tra Knie e César, Saint-Denis scopre continuamente nuovi aspetti del suo personaggio, ma allo stesso tempo deve preoccuparsi di mantenere il barlume (*glimmer*) iniziale:

Through the sketches with Dasté, I began to discover one tiny but important personal trait of Oscar's. I had to take the greatest care not to lose this first, concrete glimmer of character. Later, another trait emerged into the foreground in sharp relief to the other spontaneous bits of Oscar's physical expression; then another and other and another and so on. Each time I tried these traits out in action in special situations, seeking which ones would fit into the rapidly growing character of Oscar Knie²⁷.

Al termine di questo lungo e complesso processo creativo, Oscar Knie ha acquisito le sue caratteristiche predominanti. È ingenuo, debole, estremo, facile all'ira e alla disperazione, spesso ubriaco e talvolta osceno:

After all this trial and error – improvising, rehearsing successive scenes, then setting them, and not changing them, except for changes in minute details and intensity – Oscar Knie was born: naïve, vain, sentimental, weak (but imperious when successful), carried to extremes, quick to anger and despair, often drunk, a great talker, full-blooded and, sometimes, obscene²⁸.

Come abbiamo visto, Oscar Knie, creato da Saint-Denis senza l'aiuto di Copeau, costituisce un tipo fisso completo, pronto ad andare in scena e a stimolare la fantasia e la penna di un drammaturgo. È un'unità, una cellula. È

²⁶*Ibidem.*

²⁷Ivi, pp. 178-179.

²⁸Ivi, p. 179.

un personaggio e ha bisogno di una storia. Dasté, fortemente stimolato dal lavoro in coppia con Saint-Denis, in una lettera non datata che probabilmente risale al 1927, descrive Knie come *il cominciamento di qualcosa*: « [...] J'ai envie de travailler avec toi, nous pourrions certainement faire progrès ensemble. Certaines attitudes ou paroles de ton “Knie” me restent comme chant, le commencement de quelque chose »²⁹.

2.4. Gli spettacoli collettivi

L'assenza di un autore conduce i Copiaus a dipendere dal Patron, che si occupa di elaborare testi adatti alla compagnia. Ma a partire dal 1927, il gruppo si dedica alla produzione di pièce collettive. Uno dei loro maggiori successi è *La Danse de la Ville et des Champs*, scritto da Saint-Denis con musiche di Jean Villard³⁰. Si tratta della pièce in cui il personaggio creato da Saint-Denis fa il suo debutto; è il *qualcosa* di cui Knie era stato il *cominciamento*. Lo spettacolo, basato su una trama quasi inconsistente, unisce danza acrobatica, canto, mimo, grammelot, maschere e improvvisazione. Saint-Denis, oltre a interpretare Oscar Knie, presenta lo spettacolo attraverso un prologo, nel quale Jean Bourguignon introduce la compagnia: « Je suis chef ! Chef de la troupe des Copiaus qui va jouer ce soir ici. C'est une troupe de toute premier ordre, je le dis en toute modestie. Elle offre une incomparable variété de types humains [...] »³¹. Lo spettacolo riscuote un enorme successo di pubblico, e anche le critiche si rivelano molto positive:

La danse de la ville et des champs est un jeu. On y joue; on y chante, on y danse, on y mime. Elle est née du terroir bourguignon; elle s'apparente dans le domaine du roman à l'oeuvre d'un Hodler, dans le domaine du théâtre, à nos fêtes des Vignerons, aux présentations rythmiques de Jacques Dalcroze³².

²⁹Lettera di Jean Dasté a Michel Saint-Denis, (1927?). BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/161.

³⁰Lo spettacolo debutta a Meursault il 4 marzo 1928; la prima è seguita da almeno 16 repliche in tournée. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/355(3).

³¹*La Danse de la Ville et des Champs*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/355(1).

³²Articolo di R. Molles, apparso in *La Tribune de Lausanne*, 7 giugno 1928. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/355(3).

L'anno seguente, i Copiaus portano in scena una nuova creazione collettiva, dal titolo *Les Jeunes gens et l'araignée ou La Tragédie imaginaire*³³. Lo spettacolo è scritto ancora una volta da Saint-Denis e Villard, e i personaggi principali sono Knie e César. La trama mantiene l'intreccio semplice, ma la compagnia inserisce una scena di puro mimo, della durata di venti minuti, destinata ad affascinare il pubblico e a superare il successo de *La Danse de la Ville et des Champs*. Jean Villard richiama alla memoria la sequenza in un'intervista rilasciata a Gontard: « [...] il y avait une partie (au milieu de la pièce), qui durait vingt minutes, de mime pur, avec des masques. C'était assez impressionnant. Et cela eut beaucoup de succès »³⁴. Anche la critica apprezza il lavoro dei Copiaus; un articolo pubblicato su *Comoedia* si sofferma sul personaggio di Oscar Knie, e lo accosta ai personaggi della Commedia dell'Arte:

Ce savoureux personnage d'Oscar Trique [*sic*], d'ailleurs, est une de nos vieilles connaissances. Il figurait déjà dans *La Danse de la Ville et des Champs*, et devient une manière de mythe, un personnage créé de toutes pièces par les Copiaus, tout comme les Italiens créèrent Arlequin, Pantalon ou Scaramouche. Inspiré de la *Commedia dell'Arte*, il improvise son texte sur un canevas liminaire, et sa verveur bouffonne est d'un attrait irrésistible³⁵.

Oltre al lavoro artistico, Saint-Denis continua a ricoprire un incarico di tipo amministrativo durante tutta l'esperienza borgognona. Si occupa della gestione quotidiana della vita comune, dell'amministrazione globale della compagnia, prende contatti con i teatri in Francia e all'estero per l'organizzazione delle tournée e affianca Alexandre Janvier nella direzione tecnica degli spettacoli. Per anzianità ed esperienza, è il più indicato a

³³Lo spettacolo va in scena la prima volta il 27 aprile 1929 a Beaune. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/362.

³⁴Intervista a Jean Villard, 23 maggio 1967. Si veda S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ...* cit., nota 284, p. 212.

³⁵Articolo pubblicato in *Comoedia*, 19 maggio 1929. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/366.

prendere decisioni; il rapporto di parentela e la sua vicinanza elettiva a Copeau lo conducono a svolgere il ruolo di intermediario tra il Patron e i Copiaus. Soprattutto dopo l'allontanamento di Léon Chancerel nel luglio del 1925³⁶, Saint-Denis rimane il solo a possedere le competenze necessarie ad assumersi i compiti e le responsabilità di direttore artistico della compagnia. Nel novembre del 1927, in seguito alla partenza di Copeau per una serie di letture e conferenze a New York, a Saint-Denis viene affidata la « direction particulière de la Compagnie »³⁷. Con l'aumentare delle responsabilità, in Saint-Denis cresce anche il desiderio di indipendenza artistica dal Patron, il quale, in preda a una profonda crisi spirituale, esprime intenzioni incongruenti: vuole liberarsi dal peso delle responsabilità verso la compagnia, ma continua a considerare i Copiaus come degli allievi subordinati; tarda a recidere il vincolo di obbedienza, ma riduce la sua implicazione. Ne consegue un bisogno crescente di autonomia non solo in Saint-Denis, ma in seno a tutti i componenti del gruppo.

2.5. Scioglimento dei Copiaus

Una delle maggiori difficoltà incontrate dai Copiaus è costituita dall'assenza di un autore che conosca gli attori e collabori con la compagnia. Come scrive Saint-Denis in *Training for the Theatre*, il gruppo ha sviluppato una grande capacità di immaginazione e ha rafforzato le competenze tecniche, ma al fine di far affiorare la *Comédie Nouvelle* occorre un drammaturgo che sappia sfruttare il potenziale dei Copiaus:

After our years with Copeau, we had, as he had foreseen, become an ensemble with a fertile imagination and the technical means to represent in our work many aspects and facets of the world. What we were lacking was, no doubt, a few more actors and, above all, a writer. Copeau understood that a basic condition for our success in producing that «

³⁶Si veda S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*, pp. 79-81; H. Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau-Léon Chancerel, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, Edition de l'Aire, 1984, pp. 102-103; J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971) ... cit.*, pp.105-108.

³⁷S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*, p. 128.

oeuvre nouvelle », which he thought essential, was the discovery of the right kind of author, a kind of reincarnation of Aeschylus or Shakespeare, someone, perhaps, like Lorca³⁸.

Inizialmente è Copeau che elabora i testi da portare in scena; dopo il suo allontanamento, Saint-Denis e Villard, come abbiamo visto, si occupano di curare la drammaturgia delle creazioni collettive, come nei casi di *La Danse de la Ville et des Champs* e di *Les Jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, che sarà l'ultima messinscena dei Copiaus. Nel 1928, Saint-Denis e Villard entrano in contatto con Ramuz, un autore svizzero interessato al lavoro di Copeau e dei suoi allievi. Nella sua autobiografia, Villard scrive:

[...] En 1928, Saint-Denis et moi nous étions allés le rejoindre [Ramuz] à Muzot, en Valais, dans la tour où Rilke vécut avant sa mort. Ramuz avait lui aussi senti que la troupe des Copiaus apportait quelque chose de neuf au théâtre. Nous avons besoin d'un poète, nous lui convenions. Il n'y avait plus qu'à bâtir le spectacle. Nous sommes restés un mois auprès de Ramuz. Il avait écrit un scénario remarquable. Nous en avons largement discuté et, de nos idées agitées en toute confiance, quelque chose de très beau eût pu naître très vite³⁹.

Ramuz non ha esperienza come drammaturgo, ma lo stile dei suoi racconti sembra coincidere con la poetica dei Copiaus. A loro volta, i Copiaus avevano impressionato e ispirato la creatività di Ramuz, che nel giugno dello stesso anno, con l'aiuto di Saint-Denis e Villard, elabora il seguente progetto drammaturgico:

Un garçon, le matin, se brouille avec une fille, grâce aux intrigues de la “médisante” ; les garçons du village prennent le parti du garçon, les filles, le parti filles. Grève des garçons et des filles, qui décident, de part et d'autre, de ne pas assister à la fête.

³⁸M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ...* cit., p. 27.

³⁹J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., p. 154.

Le tout se termine par une réconciliation générale. La fête a lieu et termine le jeu⁴⁰.

Ma l'ingerenza di Copeau, che preme per leggere il testo non appena sia stato scritto, convince Ramuz di non avere l'indipendenza necessaria alla scrittura, e lo spinge a tirarsi indietro:

Malheureusement, l'ombre de Copeau planait sur nos réunions. Ramuz connaissait nos difficultés, il savait que notre indépendance gênait le patron. Il eut peur d'être pris dans un guêpier. La situation n'était pas assez nette pour lui. Il ne se sentit pas assez libre vis-à-vis de Copeau, et après beaucoup d'hésitations, il renonça⁴¹.

Il fallimento del progetto, causato dall'orgoglio tutelare di Copeau nei confronti del suo gruppo di discepoli, inasprisce ulteriormente le condizioni di lavoro dei Copiaus, che ormai si ritengono maturi sia sul piano artistico che su quello organizzativo e aspirano all'emancipazione dal Patron. In una lunga lettera del 22 aprile 1928, Saint-Denis aveva già espresso a Copeau la sua insofferenza:

[...] tu sais que souvent quand, par rapport à l'avenir, nous touchons le sujet des rapports entre toi et notre petit groupe, j'en suis bientôt réduit au silence : je m'aperçois que je te fais mal : je n'ai plus de liberté et toi-même tu ne tiens pas à continuer la conversation. [...] Tu m'as dit récemment : « Je m'aperçois de plus en plus qu'il n'y a pas de coïncidence entre ma façon d'envisager notre développement et la vôtre ». Je crois que tu as raison.

[...] Il vaut mieux le reconnaître. Il est tout à fait impossible que nous travaillions ensemble. [...] Tu t'adresses à nous non comme à des compagnons, mais comme à des élèves. Ce à quoi tu penses c'est à nous

⁴⁰*La Guerre des filles et des garçons*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/369.

⁴¹J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., p. 154.

instruire et non à partager avec nous le travail de création. Chaque fois qu'il s'agit de créer, tu te retires dans la solitude⁴².

Dopo aver a lungo esitato, Saint-Denis si schiera con i Copiaus: senza disconoscere il legame con il Patron e con il Vieux-Colombier, la compagnia ha bisogno di dedicarsi al lavoro creativo in maniera autonoma⁴³. I componenti del gruppo sono uniti da fiducia e rispetto reciproco, e sono stanchi della loro condizione di subordinazione al genio artistico di Copeau⁴⁴. I Copiaus nutrono riconoscenza nei confronti del loro maestro, e sono felici di accettarne l'aiuto, ma la loro età anagrafica e l'esperienza teatrale acquisita esigono condizioni di lavoro che escludano la presenza ingombrante del Patron:

[...] Ce qui domine tout, c'est la nécessité où nous serons dans un délai de deux ans maximum de gagner notre vie par nous-mêmes en exerçant notre métier. [...] Nous vivons de la façon la plus malsaine pour des jeunes gens qui commencent à être des hommes⁴⁵.

Inoltre, il gruppo soffre la frustrazione derivante dal fatto di non essere considerato come una compagnia a tutti gli effetti, ma piuttosto come la comitiva degli « allievi di Copeau »⁴⁶. Saint-Denis conferma allo zio che la sua lettera è espressione del pensiero dell'intera troupe: « Maintenant nous nous croyons prêts à apporter notre part »⁴⁷.

Nel giugno del 1929, Copeau, ancora in preda alla crisi spirituale e proiettato verso il possibile incarico come direttore della Comédie Française, scioglie i Copiaus e congeda tutti i componenti della compagnia. La delusione del gruppo è acuita dalla consapevolezza del livello artistico raggiunto:

⁴²Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 22 aprile 1928. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/107.

⁴³*Ibidem.*

⁴⁴*Ibidem.*

⁴⁵*Ibidem.*

⁴⁶*Ibidem.*

⁴⁷*Ibidem.*

Towards the end of Burgundy period (1924-1929) we were beginning to possess a more complete mode of expression, one rich in possibilities; we could act, dance, sing, improvise in all kinds of way, and, when necessary, write our own dialogues. We were then ready to devise shows that used these special techniques⁴⁸.

Ma la dissoluzione della condizione di convivenza e del senso di comunità dato dalla vita quotidiana insieme priva i Copiaus della loro forza primaria, data appunto dalla collettività, dalla progettualità comune. Il sogno infranto getta i singoli componenti nell'indeterminazione e nell'incertezza del mestiere dell'attore, privati dell'entusiasmo e del dinamismo creativo del gruppo.

⁴⁸M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ...* cit., pp. 26-27.

Terzo capitolo: Fondazione della Compagnie des Quinze (1930-1935): un nuovo assetto

In seguito allo scioglimento dei Copiaus, per un breve periodo Saint-Denis lavora come responsabile dell'amministrazione del Théâtre Ambulant de la Petite Scène. Si tratta di un teatro fondato nel 1927, diretto da Xavier de Courville, con un repertorio vario, che tende a prediligere la messinscena delle farse di Molière e altri classici. Saint-Denis ne cura gli aspetti amministrativi durante la stagione 1929-1930, nell'arco della quale vi lavorano anche Jean Villard e Marie-Madeleine Gautier¹. In *Premises and promises*, il capitolo autobiografico del suo *Training for the Theatre*, Saint-Denis omette del tutto questa esperienza; piuttosto, nel bilancio di quegli anni, la fine del 1929 e l'inizio del 1930 sono considerati come preparatori alla fondazione della Compagnie des Quinze. In una nota biografia di Saint-Denis, su carta intestata della Compagnie des Quinze, il periodo di transizione tra il 1929 e il 1930 è così riassunto:

En 1929, après la dissolution des Copiaus par Jacques Copeau, il [sc. Saint-Denis] travaille un moment avec Falconetti, au Théâtre de l'Avenue, puis avec Xavier de Courville, à la Petite Scène et finalement, il regroupe les Copiaus, sous le nom de Compagnie des Quinze, il réaménage et rouvre le Vieux-Colombier en 1931 [...]².

Il documento cita una breve parentesi lavorativa con Renée Falconetti, intrapresa nel novembre del 1929, che gli assicura il ruolo da protagonista in uno spettacolo al Théâtre de l'Avenue, in cui Aman Maistre è direttore di scena. Come scrive a Copeau in una lettera del 2 dicembre, il teatro parigino lo delude profondamente:

¹1929-1930: *Le Théâtre ambulant de la petite scène*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/368.

²*Note biographique*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/1(1).

Dix jours épouvantables de pauvreté, de désordre, empoisonné par tous les vices du théâtre [...]. Je me sentais comme privé de vie, asséché, perdu. [...] Nous nous retrouvions Dasté, Maistre et moi, [...] et nous nous regardions au milieu de tout cela. [...] le souvenir de Pernand nous revenait sans cesse³.

La scena parigina non assomiglia al teatro in cui si è formato, né al teatro a cui anela. L'aridità dell'ambiente teatrale che lo accoglie a Parigi lo spinge a riunire i suoi vecchi compagni nella speranza di recuperare il gruppo al quale teneva e di trasformarlo in una compagnia professionale.

Saint-Denis stesso definisce la prima compagnia di cui è ufficialmente direttore e regista, come « one of the immediate artistic descendants of Jacques Copeau's creative spirit »⁴, ma anche « the successor to the Burgundy group, Les Copiaux [*sic*], reinforced by a few more actors »⁵. Effettivamente, in seguito al fallimento dell'esperienza borgognona, la Compagnie des Quinze è costituita da un gruppo ristretto di ex Copiaux, al quale si aggiungono alcuni allievi-attori estranei al circolo di Copeau. Sebbene tale vicenda rappresenti per Saint-Denis e per i suoi compagni l'emancipazione creativa dall'egida talvolta limitante e opprimente del Patron, il desiderio che origina l'impresa è quello di recuperare quanto costruito a Pernand. Né Saint-Denis né gli altri ex Copiaux riescono a lasciarsi alle spalle l'atmosfera creativa borgognona, o ad arrendersi al teatro dei *boulevard*.

Nel definire i contorni del programma artistico su cui si svilupperà la Compagnie des Quinze, Saint-Denis individua i punti cruciali che ne costituiranno le basi: la presenza di un drammaturgo che collabori con la compagnia e contribuisca alla produzione di spettacoli inediti; la riunificazione del gruppo di attori che hanno studiato e lavorato insieme, prima all'École du Vieux-Colombier e successivamente in Borgogna; la selezione di allievi-attori che vengano formati grazie al training seguito

³Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 2 dicembre 1929. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/107.

⁴M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, p. 33.

⁵*Ibidem*.

dagli stessi componenti della compagnia e sviluppato insieme a Copeau; la collaborazione con artigiani teatrali, scenografi e compositori⁶.

3.1. L'incontro con André Obey

Il 14 maggio del 1929, prima dello scioglimento definitivo dei Copiaus, il giovane drammaturgo André Obey affronta un viaggio di quattrocento chilometri per assistere a uno spettacolo dei Copiaus. Si tratta di una replica straordinaria de *L'Illusion*, che Copeau ha adattato fondendo la *Celestina* di Fernando de Rojas e *L'illusion comique* di Pierre Corneille⁷. Obey, che – come vedremo più avanti – deve la sua carriera come autore teatrale a Copeau al quale si era avvicinato nel 1923⁸, si reca a Lione in compagnia della vedova Marcelle Gompel, e futura mecenate della Compagnie des Quinze. Lo spettacolo suscita l'approvazione di Obey e della sua protettrice, tanto che, tornato a Parigi, pubblica un articolo di lodi in *Les Nouvelles Littéraires*: « Le 14 mai dernier, j'ai fait 400 km pour aller à Lyon voir jouer Copeau et sa troupe. J'en ai fait, comme de juste, autant pour revenir. Eh bien ! tout comptes faits, au prix où est le théâtre, je ne trouve pas que ça m'ai coûté trop cher [...] »⁹. La recensione prosegue con l'elogio degli attori, che hanno saputo conquistare un largo consenso da parte del pubblico:

Les comédiens s'en vont en reprenant le cœur des colombes. La salle, debout, leur crie : « Restez ! » dans son cœur. Quand ils reviennent saluer, trois fois, cinq fois, dix fois, une sorte de « parenté » s'étire et se déchire de nous à ces jeunes gens, rougissants maintenant, un peu timides et gauches après tant d'assurance et de maîtrise et qui entourent si tendrement le plus jeune d'entre eux, Jacques Copeau¹⁰.

⁶*Actes de la Société d'exploitation théâtrale*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/371.

⁷A proposito di questo spettacolo e delle sue numerose riprese, si veda R. Cuppone, “*Moi, je ne joue plus. L'illusion* di Jacques Copeau”, in *Teatro e Storia*, vol. XXII, 29/2008, pp. 333-360.

⁸Intervista a André Obey, 22 febbraio 1946, citata in M. Kurtz, *Jacques Copeau: Biography of a Theatre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, riedizione di *Jacques Copeau: biographie d'un théâtre*, Paris, Les éditions Nagel, 1950, p. 188.

⁹Articolo di A. Obey, in *Les Nouvelles Littéraires*, 13 luglio 1929, citato in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus ... cit.*, p. 214, nota 289.

¹⁰*Ibidem*.

Questo primo incontro tra Obey e i Copiaus si rivela cruciale per la fondazione della Compagnie des Quinze: Obey trova in quel gruppo di attori la possibilità di esplorare e sviluppare il suo ideale drammatico; grazie alle abilità acquisite attraverso l'esercizio dell'improvvisazione, i Copiaus incarnano lo strumento di cui il poeta ha bisogno. A sua volta Saint-Denis riconosce in Obey l'autore che avrebbe saputo sfruttare il potenziale della compagnia:

The story of the Compagnie des Quinze concerns an exceptional experience: that of a creative theatre ensemble, devoted to physical expression, which came to feel the need of an author. With us, casting, staging and planning the sets and the costumes were undertaken at the same time as the writing of a play. It was essential that the author become a member of our ensemble and adhere to its orientation.

In André Obey, the writer whom Jacques Copeau introduced to us, we found such a person. So we began to work¹¹.

Alla base del progetto di Saint-Denis si trova dunque ciò che ai Copiaus era sempre mancato, ma che avrebbe contribuito all'affermazione della *Nouvelle Comédie*: l'incontro con un autore. In un comunicato del 1930, Saint-Denis spiega il rapporto di reciproca necessità che esiste tra Obey e gli attori, e che è alle origini della fondazione della Compagnie des Quinze: « L'entreprise de la Compagnie des Quinze est née de la rencontre d'une Troupe et d'un auteur dramatique. L'auteur travaille pour les comédiens de la troupe, qui sont heureux de lui apporter des moyens qui demandaient à être mis en œuvre »¹². Nella brochure della stagione del 1931, Saint-Denis, per definire la condizione dei Copiaus prima dello scioglimento, utilizza un'espressione inequivocabile: « point d'équipe complète sans un poète au centre »¹³. Se la troupe ha voluto ricomporsi e rendersi « un instrument », lo ha fatto per offrirsi all'artista che

¹¹M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ...* cit., pp. 33-34.

¹²«Pour trois mois, de janvier à avril, le Vieux Colombier rouvrira ses portes ...». BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/397.

¹³*Brochure Saison Théâtrale janvier-avril 1931*, pp. 6-8. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/374.

per primo sappia servirsene¹⁴. Anni dopo, in un'intervista, anche Marie-Hélène Dasté sottolinea l'importanza dell'incontro con Obey per la nascita della Compagnie des Quinze:

Nevertheless, it was the conjunction of a young author in sympathy with Copeau's ideas and the Copiaus that demonstrated some of the virtues of the instrument forged by Copeau. André Obey was introduced to Michel Saint-Denis and the Copiaus, in Lyon in 1929 and from this encounter sprang the CdQ, which made such an impression in London between 1931 and 1934¹⁵.

3.2. Filiazione riconosciuta ed emancipazione dal Patron

Una volta presi gli accordi con Obey, Saint-Denis coinvolge il nucleo più autentico dei Copiaus: Suzanne Bing, Auguste Boverio, Suzanne Maistre, Madeleine Gautier, Aman Maistre, Jean Villard, Jean Dasté e Marie-Hélène Dasté. Per ognuno di loro, la frustrazione causata dallo scioglimento dei Copiaus non accenna a estinguersi; ne è un esempio il ricordo di Jean Villard:

[...] Michel Saint-Denis préparait une renaissance des Copiaus : la Compagnie des Quinze. André Obey nous avait vus jouer à Lyon et s'était beaucoup intéressé à notre travail. Un mécène le protégeait. Nous avons des affinités certaines et c'est ainsi qu'il s'offrit une troupe, comme un seigneur du XVII^e, pour monter ses œuvres.

Saint-Denis, avec qui j'étais resté en contact, me pressait de reprendre ma place dans la compagnie, composée des mêmes éléments qu'en Bourgogne auxquels cinq ou six nouveaux venus apportaient un peu de renfort. L'amère expérience de Pernard ne m'avait pas encore guéri. Une vieille sentimentalité me liait au groupe qui allait se reconstituer. J'acceptai¹⁶.

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵*Le Cinquantième anniversaire de la création du Vieux-Colombier*. Intervista da Carl Wildman a Marie-Hélène Dasté, 7 novembre 1963. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/51.

¹⁶J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., p. 153.

La proposta di riprendere e recuperare i successi dell'esperienza borgognona, rafforzati da un drammaturgo e da un sostegno economico, e di debuttare a Parigi come una compagnia professionale suscita consenso tra i vecchi compagni. Le condizioni artistiche e materiali che Saint-Denis propone sembrano solide e attendibili. Nel settembre del 1930 la Compagnie des Quinze inizia ufficialmente a preparare la stagione successiva (gennaio-aprile 1931), al fine di portare in scena i frutti della « collaboration étroite entre un auteur dramatique et une troupe »¹⁷.

In cerca di un appoggio che rafforzi il nome dei Quinze, Saint-Denis si rivolge al nume tutelare di Copeau. Debuttare nel teatro fondato dal Patron significa non solo proporsi a un pubblico di sostenitori già consolidato, ma anche rimarcare il rapporto di continuità con l'attività pregressa del Vieux-Colombier. Negli ultimi mesi del 1930 Saint-Denis promuove una campagna pubblicitaria che dia rilevanza alla doppia natura della sua compagnia: da un lato, i Quinze sono legati al nome di Copeau in quanto suoi figli ed eredi diretti, ma dall'altro è necessario che l'indipendenza della compagnia sia indiscussa e immediatamente percettibile. Riconosciuta dunque la filiazione, l'identità della Compagnie des Quinze deve apparire emancipata dall'influenza concreta del Patron. Nella brochure della prima stagione, Saint-Denis scrive:

Nous ne prétendons pas continuer le Vieux-Colombier de Jacques Copeau. Qu'on ne nous attribue donc pas un pareil héritage pour nous en écraser. Initiés par Copeau à la vie dramatique, nous avons reçu de lui sa maison pour y poursuivre entre nous un travail que nous pratiquons ensemble depuis six ans. Voilà tout¹⁸.

Saint-Denis chiede anche a Copeau di esprimersi chiaramente sulla questione. In un comunicato del 20 novembre 1930, Copeau presenta la compagnia come parte di quella « familiarité de théâtre » sviluppatasi al

¹⁷*Brochure Saison Théâtrale janvier-avril 1931*, pp. 6-8. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/374.

¹⁸*Ibidem*.

Vieux-Colombier, nata dallo stesso insegnamento e cresciuta in una « communauté d'existence »¹⁹. Ma allo stesso tempo, ne dichiara la totale indipendenza, con le responsabilità che comporta:

Depuis le jour où mes jeunes camarades ont souhaité, non sans audace, de courir leur chance personnelle en affrontant le public parisien, je leur ai laissé leur indépendance entière, avec ce qu'elle comporte de responsabilité. Le travail qu'ils vont présenter est donc *leur* travail, sans aucune atténuation. Je dis cela pour être clair et juste, afin que le moment venu, rien ne leur soit retiré de leur mérite²⁰.

Copeau aggiunge che se ha concesso loro l'indipendenza pur rimanendo moralmente il Patron della compagnia, lo ha fatto perché li ritiene all'altezza di creare un teatro degno della casa che li accoglie:

J'ajoute que si j'ai pu les laisser se détacher de moi, en restant moralement leur patron, c'est parce que je crois qu'un certain esprit, le respect du métier et, pour tout dire, une certaine pureté, les défendra toujours, couronnés ou non de succès, de faire quoi que ce soit qui ne puisse être trouvé digne de la maison où les voici chez eux²¹.

Anche nelle due conferenze che aprono la prima stagione dei Quinze, Copeau ribadisce la duplice valenza della relazione che lega il suo nome alla compagnia che sta per debuttare. E lo fa presentando proprio Saint-Denis, sottolineando l'importanza della loro vicinanza durante la formazione del nipote, ma negando pubblicamente una sua intromissione nel lavoro che sarà presentato di lì a poco:

Il capo della compagnia, Michel Saint-Denis, è nato e cresciuto accanto a me. È stato, ancora giovane, e in molti dei momenti più difficili, il mio

¹⁹J. Copeau, "La Compagnie des Quinze", in *Brochure Saison Théâtrale janvier-avril 1931*, pp. 4-5. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/374.

²⁰*Ibidem.*

²¹*Ibidem.*

braccio destro coraggioso, pronto e fedele. Da quando s'è incaricato dei Quinze, non una sola volta sono intervenuto nel suo lavoro. Se sarà coronato dal successo, non si voglia cercarvi niente di mio, se non un'aria di famiglia, sempre più piacevole a cogliersi sul giovane volto del figlio che su quello del padre. Quanto a me, mi riterrò soddisfatto se tra i venti che gonfieranno la vela di Noè, si ritroverà l'aria di Pernard²².

In realtà, Copeau continua a interferire con l'attività della compagnia, soprattutto fintanto che i Quinze calcano le scene del Vieux-Colombier. Lo dimostra una lettera di pochi mesi più tardi, in cui Saint-Denis, pur dimostrandosi riconoscente per l'aiuto e le facilitazioni ricevute dallo zio, torna a rivendicare per sé e per il gruppo che dirige la libertà di agire e muoversi nel mondo teatrale in maniera autonoma, senza dover subire l'ingerenza di Copeau:

[...] nous sommes un groupe avant tout et nous devons rester un groupe ; un groupe dirigé. [...] Je crois que tu dois nous laisser notre indépendance entière – la responsabilité de notre affaire à tous les points de vue. Il ne peut pas y avoir de santé hors de cela. [...] Rappelle-toi que j'ai fait tout ce que j'ai pu pour éviter la dislocation des Copiaus [...]. Nous avons pu nous reformer et donner une première saison à Paris – et cela dans de bonnes conditions. Grâce aux facilités que tu as nous données. Mais voici maintenant attelé à cette tâche : conquérir à notre petit groupe une notoriété qui puisse asservir son existence morale et matérielle. [...] il est certain que j'éprouve le besoin de me sentir libre de mes mouvements – appuyé par des gens de mon âge²³.

D'altronde, i passi di Michel Saint-Denis alla guida della Compagnie des Quinze seguono il solco del tragitto intrapreso da Copeau dieci anni prima, non solo nella ricerca drammaturgica della *Nouvelle Comédie*. Infatti, come

²²J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931, ristampa anastatica 1975; [*Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di Annamaria Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 80.

²³Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 24 maggio 1931. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/110.

vedremo meglio nei prossimi paragrafi, tra l'École du Vieux-Colombier, l'esperienza dei Copiaus e la Compagnie des Quinze esiste un rapporto di continuità almeno sotto altri due aspetti specifici: le pratiche attoriali alla base del linguaggio teatrale, in particolare l'improvvisazione con le maschere e la concezione *corale* del gruppo di attori, e l'esistenza, in seno alla compagnia stessa, di un'iniziativa pedagogica, per quanto non ancora sistematica, volta alla formazione di allievi-attori che avrebbero poi lavorato con i Quinze.

3.3. Le pratiche attoriali: il coro e l'improvvisazione con le maschere

Creazione di personaggi attraverso l'improvvisazione con le maschere, formazione di un coro e ricerca sulla *Nouvelle Comédie*: sono questi gli elementi principali della poetica teatrale che i Quinze ereditano da Copeau. Si tratta di tre elementi concatenati e interdipendenti tra loro. Sia Copeau che Saint-Denis puntano a creare le condizioni che favoriscano una riscoperta della drammaturgia; per consentire la nascita della *Nouvelle Comédie* si concentrano sulla formazione di un coro, composto da attori completi, provvisti di un registro espressivo ampio e variegato, capaci di improvvisare e creare dei tipi fissi. Come appare evidente, esiste dunque una corrispondenza sia intenzionale che concreta tra il lascito di Copeau e le pratiche attoriali adottate dalla Compagnie des Quinze.

All'inizio della prima stagione della Compagnie des Quinze, nel gennaio del 1931, Copeau tiene due conferenze in cui rielabora la sua parabola al Vieux-Colombier dalla fondazione al 1929²⁴. Nella seconda²⁵, il Patron si sofferma sulla ricerca che ha avviato nel 1920 in quel « luogo di recupero »²⁶ che aveva ritagliato all'interno del suo teatro, l'École d Vieux-Colombier:

Per cominciare, l'importante non era mettere in valore individui eccezionali, ma raccogliere, far vivere in accordo e istruire una compagnia. Direi, in termini più appropriati, in termini drammaturgici,

²⁴Entrambe pubblicate in J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier ... cit.*

²⁵«Histoire des cinq ans (1924-1929)», in J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier ... cit.*

²⁶Ivi, p. 62.

che si trattava di formare *un coro*, nel senso antico. Una preoccupazione tecnica di natura fondamentale ci riportava di primo acchito alla sorgente dell'ispirazione: il coro è la cellula madre di ogni poesia drammatica. E proprio di poesia eravamo assetati²⁷.

Gli ex Copiaus, ormai componenti della Compagnie des Quinze, dopo dieci anni di collaborazione e convivenza, sono consapevoli del loro potenziale corale, della loro unità. Saint-Denis descrive l'insieme degli attori della compagnia come un coro uniforme con alcuni elementi di spicco, piuttosto che come singoli attori capaci di affrontare un repertorio tradizionale:

We had worked ten years together. We had developed a lot of possibilities as a company; we were mimes, we were acrobats; some of us could play musical instruments and sing. We could invent characters and improvise. In fact we were a chorus with a few personalities sticking out rather than actors ready to act the usual repertory, classical or modern. We brought to the Parisian theatre a specialised repertory of plays, most of them written by one dramatist, André Obey. We were single-minded²⁸.

L'opera portata avanti dalla Compagnie des Quinze in collaborazione con Obey appare a Saint-Denis come il coronamento delle ricerche iniziate dal Patron:

L'École, à Paris comme en Bourgogne, fut pour Copeau un merveilleux terrain d'expérience, un laboratoire d'essai où il tenta de retrouver les secrets perdus du théâtre et de les remettre en œuvre dans l'esprit du temps. [...] sous l'influence des Grecs, des théâtres d'Extrême-Orient, de la Commedia dell'Arte, il prépara soigneusement, non pas de brillants solistes, mais un chœur réservoir de talents individuels, qu'il pourvut de tous les moyens d'expression imaginables. [...] et cette recherche aboutit directement à l'ébauche d'un théâtre narratif, d'un théâtre "épique", tel

²⁷Ivi, pp. 62-63.

²⁸M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, ... cit., II ed. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, a cura di Jane Baldwin, ... cit., p. 47.

qu'André Obey le mit au jour avec *Noé, Lucrece, Bataille de la Marne, Loire ...*²⁹

Ciò è stato realizzabile – continua Saint-Denis – perché il coro dei Quinze è stato formato e allenato a tutti i tipi di improvvisazione, « masquée ou à visage découvert, silencieuse ou parlée »³⁰.

Lo stesso training viene utilizzato da Saint-Denis e dalla sua compagnia per formare gli allievi-attori che sono stati ingaggiati per rafforzare il gruppo. Uno di loro – Pierre Alder, nome d'arte di Pierre Rischmann – riporta un aneddoto fortemente indicativo sull'approccio al lavoro di improvvisazione con le maschere. Prima di ingaggiare Alder come allievo-attore, Saint-Denis lo invita nello studio di Ville d'Avray per mostrargli le maschere della compagnia, ne prende una e gliela porge:

Il me dit de le regarder attentivement quelques instants. C'est une tête de bonhomme joufflu, gentil naïf, un peu bête. Saint-Denis me dit : « Vous allez le mettre quand vous serez bien pénétré de ce qu'il représente pour vous. Vous le prendrez des deux mains et vous le mettrez sur votre tête, comme un chapeau. Vous attendrez encore un moment et vous l'abaisserez. À partir de ce moment vous ne pouvez plus vous exprimer personnellement. Vous direz ce que vous voudrez, ou plutôt de que votre personnage dira. Vous ne parlerez en tant que vous même qu'un fois le masque relevé »³¹.

Un simile approccio è riportato anche da Jean Dasté, che in un'intervista di Saint-Denis richiama alla memoria le attività svolte all'École du Vieux-Colombier. Sia Alder che Dasté parlano di uno stato preventivo all'utilizzo della maschera: l'atto del guardarla attentamente prima di indossarla, denota

²⁹M. Saint-Denis, “Mes années au Vieux Colombier”, *Europe: revue littéraire mensuelle ...* cit. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/26(1).

³⁰*Ibidem.*

³¹P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, pp. 280-281. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

un atteggiamento di rispetto nei confronti dello strumento. Dasté dice a Saint-Denis:

Prima di abbordare una qualunque cosa, ci insegnavano a rispettare la maschera; ci insegnavano che non si entra in una maschera, come se si entrasse in una cosa qualunque. Bisognava togliersi l'idea della maschera di carnevale [...] cominciavamo con il rispettare lo strumento, per poter portare questa maschera e prima di tutto sentire³².

Inoltre, Saint-Denis chiede ad Alder di indossare la maschera solamente « quand vous serez bien pénétré »; allo stesso modo, Dasté riporta che gli allievi dell'École du Vieux-Colombier erano autorizzati a procedere con l'esercizio solo una volta che fossero « ben impregnati di ciò che è una maschera e dell'attitudine interna ed esterna che bisogna avere per portare una maschera »³³. Come appare evidente, l'approccio all'utilizzo della maschera all'interno dell'École des Quinze è lo stesso che Saint-Denis e con lui Dasté hanno appreso durante gli anni di sperimentazione al Vieux-Colombier e in Borgogna, sotto la guida di Copeau.

3.4. L'organizzazione pedagogica interna alla compagnia: gli allievi-attori

Come abbiamo visto, ai nove ex Copiaus, si affianca un piccolo gruppo di allievi-attori estranei al circolo Copeau, per la formazione dei quali Saint-Denis si affida alla meticolosa preparazione di Suzanne Bing³⁴, già ragion pratica dell'École du Vieux-Colombier³⁵. È in questi anni che Saint-Denis concepisce, o meglio, rielabora l'idea che riassume l'esperimento parigino del

³²Intervista di Michel Saint-Denis a Jean Dasté, 1958. Testo originale dattiloscritto in *Dialogue avec Jean Dasté: l'École*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/39. Trad. it. a cura di M. I. Aliverti, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione ... cit.*, pp. 264-265.

³³Ivi, p. 265.

³⁴Per quanto riguarda la rilevanza di Suzanne Bing all'interno dell'organizzazione pedagogica dell'École du Vieux-Colombier e con i Copiaus in Borgogna, si veda G. Di Palma, «« La nozione esatta di fallimento che c'è in ogni opera ». Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus», in *Biblioteca Teatrale*, n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 13-51.

³⁵Gli allievi-attori sono Marguerite Cavadaski (che sarà presto promossa ad attrice della compagnia), Marthe Herlin, Suzanne Maistre, Pierre Alder, Pierre Assy e Jean Saran.

Théâtre du Vieux-Colombier, e quindi di Copeau: la necessità di una compagnia stabile di sperimentazione che si nutra di allievi formati in tutti i mestieri dell'arte drammatica da una scuola pensata in seno alla compagnia stessa³⁶. Infatti, nel 1935, quando Saint-Denis sarà invitato a stabilirsi a Londra, prima di fondare una sua compagnia si occuperà della progettazione di un programma pedagogico per attori: « The kind of actors I wanted was not to be found ready-made. Training and experiment seemed to me more important than the quick gathering together of a company without either meaning or unity »³⁷. Come appare evidente, per Saint-Denis, come per Copeau, la formazione dell'attore precede la fondazione di una compagnia. Si tratta di un concetto ribadito anche nell'autobiografia di Alder: « Il ne faut pas des comédiens déjà formés, donc déformés par une orientation contraire à celle qu'il faut donner »³⁸.

Le lezioni dell'École des Quinze hanno inizio i primi di settembre del 1930, nello studio di Ville d'Avray. Il 19 settembre, Saint-Denis scrive a Copeau, soddisfatto dal lavoro costante e fruttuoso delle prime settimane:

Nous voilà embarqués depuis déjà vingt jours ; pour le moment qui est le beau moment du commencement, tout va très bien. Nous avons pu, pendant la première semaine, bien saisir notre petit groupe d'élèves par un travail très serré ; il constitue déjà une petite équipe régulière, exacte et ardente au travail³⁹.

Il programma quotidiano della compagnia riportato da Alder non si discosta molto dalle giornate lavorative dei Copiaus in Borgogna (v. 2.2. L'improvvisazione e il lavoro con le maschere):

³⁶La prima realizzazione riuscita di questo progetto sarà L'Old Vic Theatre Center di Londra (1947-1952).

³⁷M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, ... cit., II ed. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, a cura di Jane Baldwin, ... cit., p. 47.

³⁸P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 278. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

³⁹Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 19 settembre 1930. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/109.

À 9 heure, une demie heure de gymnastique, suivi d'exercices rythmique ou travail choral, ou improvisation (sans masque), ou diction ou travaux manuels, ou modelage ou danse. Je rentre déjeuner à Versailles pour reprendre à 14 heures et 30 jusqu'à 16 heures et 30 des répétitions qui vont parfois jusqu'à 19 heures du soir. Dans ce cas l'emploi du temps est modifié⁴⁰.

Alder prosegue ricostruendo l'assetto della scuola, soffermandosi sugli insegnanti dei vari corsi: Jean Dasté insegna ginnastica, Jean Villard di occupa delle lezioni di ritmo, Marie-Hélène Dasté del mimo; è chiaramente Suzanne Bing a guidare la maggior parte delle lezioni di improvvisazione, seguendo gli insegnamenti di Copeau. Ai componenti della compagnia si aggiungono i coniugi Forestier: il marito, scultore, aiuta gli attori a modellare la creta per forgiare le maschere, mentre la moglie, sarta, si occupa dei costumi. Talvolta gli allievi sono lasciati a lavorare da soli, senza una guida più esperta, al fine di svilupparne le doti creative e di stimolare la coesione e la collaborazione⁴¹; come testimonia Dasté, l'attenzione per le improvvisazioni libere era già presente all'interno dell'École du Vieux-Colombier⁴². Sin dall'inizio, gli allievi partecipano alle prove della compagnia, e ricoprono ruoli minori negli spettacoli del repertorio; ad esempio, a loro è affidato il coro degli animali del *Noé*. Quando non sono impegnati nella preparazione dello spettacolo, gli allievi sono invitati ad approfondire la ricerca in maniera indipendente, studiando gli animali al Jardin de Plantes⁴³.

Nel programma della prima stagione teatrale, Saint-Denis espone i principi che sono alla base dell'esigenza pedagogica della compagnia, i quali coincidono con quelli del Vieux-Colombier e dei successivi cinque anni borgognoni – e anche le materie sono le stesse:

⁴⁰P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 282. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

⁴¹Ivi, p. 290.

⁴²Intervista di Michel Saint-Denis a Jean Dasté, 1958. Testo originale dattiloscritto in *Dialogue avec Jean Dasté: l'École*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/39. Trad. it. a cura di M. I. Aliverti, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione ... cit.*, pp. 258.

⁴³P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, pp. 293. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

Les principes qui président à l'enseignement de ces jeunes gens sont ceux-là même qui ont été éprouvés pendant presque dix ans pour former la Compagnie. Les matières sont identiques : musique, improvisation, travail choral, diction, chant, gymnastique, danse, rythme, travaux manuels du théâtre⁴⁴.

Come Copeau, neanche i Quinze approvano gli insegnamenti delle scuole d'arte drammatica tradizionali, perciò al fine di avere nuovi attori da inserire nel corpo stabile della compagnia appare necessario seguire la formazione di alcuni elementi, che siano giovani e che non siano già entrati in contatto con il teatro commerciale, tempio del *cabotinage*: « L'existence d'une école à côté de la Compagnie nous apparaît comme une nécessité vitale. Nous n'avons pas d'autre moyen pour nous accroître que de former nous-mêmes des éléments que l'enseignement officiel ne saurait nous offrir »⁴⁵.

Appare dunque evidente come l'École des Quinze ricalchi quella del Vieux-Colombier sia nelle finalità che nei metodi. È interessante notare come Saint-Denis, col passare degli anni, cerchi di liberarsi dagli impegni di attore al fine di potersi dedicare maggiormente alla formazione di giovani allievi. Nel 1932 scrive a Copeau che le domande di ragazzi che aspirano a seguire le lezioni della scuola dei Quinze sono numerose, e che vorrebbe ridimensionare il suo ruolo nella produzione degli spettacoli per occuparsi dell'educazione di nuove leve:

Enfin, je voudrais profiter du fait que le beau établissement de mon affaire me permettra de respirer et du fait que je jouerai moins pour tâcher d'entraîner un petit groupe nouveau de cinq ou six jeunes gens que je laisserai à l'ensuit de l'exploitation. J'ai, ici, un assez grand nombre de demandes⁴⁶.

⁴⁴«L'École des Quinze», in *Brochure Saison Théâtrale janvier-avril 1931*, p. 13. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/374.

⁴⁵*Ibidem*.

⁴⁶Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 2 aprile 1932. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/111.

Il desiderio che Saint-Denis esprime in questa lettera ricorda le annotazioni diaristiche e gli scambi epistolari del Patron durante gli anni della Grande Guerra, quando il bisogno dell'École du Vieux-Colombier iniziava a farsi più urgente, e il suo progetto più concreto.

3.5. Il mecenatismo di Marcelle Gompel

La collaborazione con Obey comporta due vantaggi decisivi per la Compagnie des Quinze: il gruppo si avvale non solo della drammaturgia di un autore che lavora a stretto contatto con gli attori per i quali scrive, ma anche del mecenatismo della vedova Marcelle Gompel, amica e protettrice di Obey. La testimonianza di Villard è emblematica: « Nous disposions cette fois de ce qui nous avait toujours manqué : l'argent »⁴⁷. Principale azionaria della società che gestisce la compagnia, Gompel assicura agli attori uno spazio confortevole in cui provare:

Pour le répétitions, Saint-Denis avait faire construire à Ville-d'Arvey, non loin de la villa où André Obey travaillait à ses projets théâtraux, une grande baraque très bien aménagée, reproduisant à l'intérieur la scène exacte du Vieux-Colombier et pourvue de loges, de magasins, d'ateliers et même de douches. C'est là que nous montâmes *Noé*, notre premier spectacle⁴⁸.

Lo studio di Ville d'Arvey – che i componenti della compagnia battezzano con l'appellativo *L'Arche*, con riferimento al loro primo spettacolo – è a disposizione della compagnia a partire dal settembre 1930, e conferisce un agio maggiore rispetto alle abitudini dei Copiaus. In una lettera al Patron, Saint-Denis parla con soddisfazione delle condizioni ottenute: « Les conditions de travail dans notre Arche, je n'ai pas besoin de te le dire, sont excellentes »⁴⁹.

⁴⁷J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., p. 153.

⁴⁸*Ibidem*.

Inoltre, grazie ai mezzi messi a disposizione dalla vedova Gompel, che insieme al marito era tra i finanziatori della fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier, Saint-Denis può permettersi di far debuttare la Compagnie des Quinze nel teatro che aveva iniziato la maggior parte dei suoi componenti alla scena. Per far sì che ciò avvenga, Saint-Denis e Gompel devono prendere accordi con Jean Tedesco, il nuovo direttore del Vieux-Colombier, che aveva trasformato il teatro in un cinema: la prima stagione non può durare più di tre mesi, mentre la seconda può arrivare a sei, ma la sala deve rimanere adibita a entrambe le attività.

Con l'aiuto di André Barsacq, Saint-Denis progetta una ristrutturazione dello spazio scenico, la cui spesa graverà anche sulle stagioni successive della Compagnie des Quinze. Madame Gompel ha a disposizione fondi limitati, e quando la collaborazione tra Saint-Denis e Obey si interrompe, viene meno anche il finanziamento da parte della vedova a favore della Compagnie des Quinze. Come nota Alder, il suo sostegno e la sua protezione sono diretti al giovane autore: « Il y a pourtant un malaise dans les rapports. Les positions ne sont pas nettes ni franches. Nous savons bien que l'aide et la protection ne sont pas faites pour nous mais pour André Obey »⁵⁰. Il suo contributo è infatti legato all'opera di Obey, non a quella della compagnia: Madame Gompel non partecipa alla produzione degli spettacoli che i Quinze mettono in scena in collaborazione con altri autori quali Jean Variot, Armand Salacrou, Jean Giono e Henri Ghéon⁵¹.

⁴⁹Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/109.

⁵⁰P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 337. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

⁵¹Ivi, p. 359.

Quarto capitolo: Le stagioni della Compagnie des Quinze

Come abbiamo visto, i Quinze iniziano a lavorare insieme nel settembre del 1930, per debuttare nel gennaio del 1931 al Vieux-Colombier. Il periodo di attività della compagnia termina nel dicembre del 1934, nonostante Saint-Denis tenti di protrarne l'esistenza fino alla fine del 1935. Ogni stagione parigina è seguita da alcuni mesi di tournée in provincia e all'estero.

Per il suo debutto, la Compagnie des Quinze mette in scena *Noé* e *Le Viol de Lucrece* di André Obey al Théâtre du Vieux-Colombier; questa prima stagione dura dal gennaio all'aprile del 1931. Il debutto della compagnia è preceduto e annunciato dalle due conferenze tenute da Copeau: *Souvenirs du Vieux-Colombier* e *Histoire des cinq ans*¹.

La seconda stagione, sempre al Vieux-Colombier, va in scena dal novembre al dicembre del 1931; i Quinze portano in scena *La Mauvaise conduite* di Jean Variot, e uno spettacolo composto da un atto unico di Armand Salacrou, dal titolo *La Vie en rose*, e *La Bataille de la Marne* di Obey.

La terza stagione viene organizzata in condivisione con L'Atelier di Dullin al Théâtre Montmartre. La Compagnie des Quinze prepara *Lanceurs de graines* di Jean Giono e riprende *Le Viol de Lucrece*, al quale viene però aggiunto un atto unico di Obey, intitolato *Vénus et Adonis*. La stagione inizia a novembre 1932 e termina anticipatamente a fine dicembre, quando la Compagnie des Quinze è costretta a spostarsi allo Studio des Champs Élysées.

Per la quarta e ultima stagione, la compagnia torna al Vieux-Colombier, tra febbraio e maggio del 1933. Gli spettacoli che porta in scena sono *Violante* di Henri Ghéon e *Loire* di Obey.

L'ultima creazione della Compagnie des Quinze è *Don Juan* di Obey. Lo spettacolo debutta a Bruxelles nel gennaio del 1934, e segue una tournée in Inghilterra nel periodo tra febbraio e marzo dello stesso anno. Lo spettacolo

¹J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier* ... cit.; [Ricordi del Vieux Colombier ... cit., pp. 66-67].

non andrà mai in scena in Francia. Obey lo riprende l'anno seguente, e la riscrittura, dal titolo *Le trompeur de Séville*, andrà in scena nel gennaio del 1937 con la regia di Copeau.

Oltre al suo ruolo di direttore artistico della Compagnie des Quinze, Saint-Denis cura la regia degli spettacoli e si occupa dell'organizzazione delle stagioni e delle tournée. Le responsabilità tecniche sono equamente suddivise tra i membri più competenti: Mari-Hélène Dasté cura i costumi, Jean Dasté e Madeleine Gautier creano le maschere, André Barsacq progetta e realizza le scenografie, Aman Maistre provvede alle mansioni amministrative, e gli apprendisti contribuiscono come meglio possono². Ma Saint-Denis, come Copeau, tende a concentrare su di sé l'intero potere decisionale, atteggiamento che causerà diversi contrasti interni minando l'equilibrio del gruppo.

Secondo il piano programmatico della compagnia, l'attività teatrale appare suddivisa in due momenti ben distinti: i primi mesi dell'anno lavorativo sono dedicati alla ricerca espressiva e drammaturgica, e alla creazione di circa due spettacoli a stagione; al termine della preparazione, la compagnia debutta a Parigi, con una tenuta di due o tre mesi, seguita da lunghe tournée in Svizzera, Olanda, Belgio, Inghilterra e, occasionalmente, in Spagna. In tal modo, i Quinze rimangono fedeli a quello che era il programma dei Copiaus.

Un ulteriore aspetto di continuità tra i Copiaus e i Quinze è dato da un assetto basato sui legami familiari. In Borgogna, gli elementi più vicini a Copeau erano la figlia Maiène e suo marito Jean Dasté, Saint-Denis, Suzanne Bing (con la quale Copeau ha avuto una lunga relazione extraconiugale, che ha portato alla nascita di un figlio), e talvolta Aman Maistre, marito della sorella di Saint-Denis. Con i Quinze, un gruppo ancor più ristretto prende le decisioni relative alla compagnia senza consultare gli altri componenti; quello che Alder chiama « l'État Major »³ è composto da Saint-Denis, Obey e Maiène, ai quali si aggiungono talvolta Auguste Boverio e Maistre.

²P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 298. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

³Ivi, p. 285.

4.1. Le stagioni al Théâtre du Vieux-Colombier

Considerato il successo che i Copiaus avevano riscosso con il pubblico provinciale della Borgogna, il confronto con il pubblico parigino intimorisce la Compagnie des Quinze. Inoltre, pur senza intaccare la riconoscenza nei confronti degli insegnamenti di Copeau, il gruppo anela a ottenere il riconoscimento dei propri meriti, dei traguardi raggiunti indipendentemente dalla guida sapiente e dal genio creativo del Patron. Al fine di minimizzare il nesso tra Copeau e i Quinze, Saint-Denis prova ad affittare la Salle Wagram per il debutto della compagnia; questa sala, dotata di un ring da boxe, avrebbe permesso agli attori di recitare sulla piattaforma rialzata, circondati dagli spettatori⁴. Ma quando l'espedito si rivela poco funzionale e difficile da attuare, i Quinze decidono di debuttare al Théâtre du Vieux-Colombier.

4.1.1. Il rinnovamento del dispositivo scenico del Vieux-Colombier

Il palcoscenico del Vieux-Colombier, disegnato per valorizzare la recitazione degli attori e in contrasto con la « box of illusions »⁵ del teatro naturalistico, possiede un proscenio che riduce la distanza tra lo spazio scenico e il pubblico. La conformazione della sala teatrale impedisce l'utilizzo di effetti pittorici e scenografie realistiche. In *Training for the Theatre*, Saint-Denis ricorda così il palcoscenico:

A forestage – on the same level as the main stage – projected into the auditorium to form another acting area, easily recognizable as such. It was designed for *physical* acting; its form, its many levels, its steps and aprons, allowed for a great variety of staging. The whole stage was an acting area, in contrast to that “box of illusions” – the proscenium stage. It gave an equal authenticity to classical farce, poetic drama and realistic “anti-theatrical” plays. It rejected any kind of painted or visual illusion, any kind of naturalistic décor created by sets and complicated lighting⁶.

⁴J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping ... cit.*, pp. 44-45.

⁵M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, p. 27.

⁶*Ibidem*.

Il rinnovamento teatrale al quale puntano Saint-Denis e i Quinze riguarda non solo i mezzi espressivi dell'attore, ma anche lo spazio scenico. Per quanto concerne questo secondo piano, la ricerca di cui si fanno portatori è volta a superare le innovazioni apportate da Copeau e Jouvet. L'indagine sul dispositivo scenico si fa ancora più radicale:

Chez nous, le dispositif est fixe ... Il faut agrandir l'aire de la scène, l'aire de jeu servie par des accès, des dégagements qui permettent des perspectives, des entrées et sorties variées. Les décors suivraient le caractère des pièces représentées, mais donnant à la scène une atmosphère, une lumière pleines de poésie sans aucun souci de réalisme⁷.

Con questo scopo, Saint-Denis decide di rinnovare il dispositivo scenico del Vieux-Colombier, con l'aiuto di Barsacq. Ne consegue un cambiamento radicale che non concepisce mezze misure: in scena vengono sistemate dieci colonne fisse che rappresentano di volta in volta elementi scenografici differenti (ad esempio gli alberi di un bosco, o le pareti della stanza di Lucrece), e le fonti di luce del soffitto e delle pareti sono rese visibili, così da respingere ogni fattore di illusionismo teatrale, che l'estetica della compagnia disdegna. Sulla rivista *Plans*, Barsacq descrive il nuovo dispositivo scenico del Vieux-Colombier e ne esplica la finalità:

La conception du « dispositif scénique » du Théâtre du Vieux-Colombier n'a pas d'autre but que de créer un instrument théâtral conforme aux multiples moyens d'expression de l'art dramatique. La scène a été dotée d'une architecture qui évite la confusion et qui, par son profil et sa ligne, s'impose à l'esprit⁸.

⁷“Enquête sur le Progrès et la tradition au théâtre: Michel Saint-Denis, directeur de la Compagnie des Quinze”, in *Le Courrier musical*, 1 luglio 1934. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/23.

⁸A. Barsacq, “Le dispositif scénique du Vieux-Colombier”, in *Plans*, n. 3, marzo 1931, p. 70.

Al fine di favorire i diversi modi dell'espressione drammatica, Barsacq concepisce un assetto scenico adattabile a ogni genere teatrale:

Au sol, des tracés creusés dans le ciment du plancher délimitent les différentes aires de jeu. [...] L'affirmation nette de dix colonnes forme l'architecture de la scène. Ces colonnes surmontées d'une vaste enrayure composée de poutres formant l'ossature de la dalle de plafond⁹.

Il presupposto che smuove Saint-Denis e Barsacq a modificare il Vieux-Colombier concepito da Copeau e Jouvet è quello di costruire un palcoscenico versatile, la cui costruzione architettonica enfatizzi il disprezzo dei Quinze per l'illusione teatrale:

We rebuilt the stage on the assumption that Copeau had not gone far enough and that his permanent and formal setting was still too open to compromise. The new stage looked like a large room in a palace with visible sources of light in the visible ceiling and walls. Permanent columns would not prevent us from representing the sea, the banks of a river, a battlefield, as well as Lucrece's bedroom. On the contrary this architectural disposition would emphasise our contempt for ordinary theatrical illusion¹⁰.

Purtroppo Madame Gompel, che in questo momento è ancora una mecenate costante e presente, non dispone di un patrimonio tale da poter coprire il costo dei lavori. Pertanto, le ingenti spese affrontate per il rinnovamento del Vieux-Colombier gravano sulla Compagnie des Quinze per le prime due stagioni di spettacoli.

4.1.2. L'imposizione di Pierre Fresnay nel ruolo di Noè

Come abbiamo già visto, gli attori della Compagnie des Quinze si considerano un *ensemble* uniforme ed equilibrato, senza la presenza di figure

⁹Ivi, pp. 70-71.

¹⁰M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, ... cit., II ed. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, a cura di Jane Baldwin, ... cit., p. 47.

predominanti. Il primo spettacolo dei Quinze, *Noé* di Obey, contiene due cori, la cui importanza si rivela sostanziale nell'economia drammaturgica: il coro dei figli di Noè e delle loro mogli, interpretato dagli attori della compagnia, e il coro degli animali, interpretato dagli allievi della scuola. Sono solo tre i personaggi che agiscono in maniera individuale: l'Homme, incarnazione del diavolo, interpretato da Saint-Denis, la moglie di Noè, interpretata da Suzanne Bing, e Noè, protagonista che dà il nome all'opera. Per l'interpretazione di questo ruolo, che Obey ha scritto per Auguste Boverio, Saint-Denis e l'autore stesso impongono al resto della compagnia la scelta di Pierre Fresnay, un attore della Comédie Française che si era formato al Conservatoire, grande ammiratore di Copeau. Ma la presenza di Fresnay, scelto da Saint-Denis e Obey con l'obiettivo di assicurare il successo alla prima stagione dei Quinze, genera un clima di contestazione all'interno della compagnia, soprattutto tra gli ex Copiaus. Dissenso che emerge dalla testimonianza di Alder:

Le choix de Pierre Fresnay pour jouer le rôle de Noé est assez mal reçu par les Copiaus. Cette décision a été prise par Obey, Saint-Denis, peut-être Madame Gompel et Maïenne, mais les autres ne sont pas d'accord. Nous sommes une compagnie qui est où doit être *la* compagnie typique, exemplaire, rigoureuse¹¹.

Alder e gli altri componenti della compagnia temono che il pubblico e la critica recepiscano la presenza di Fresnay come la diretta conseguenza di una loro incapacità ad affrontare ruoli complessi e impegnativi. Alder, inoltre, sottolinea quanto la scelta appaia incoerente rispetto ai principi dei Quinze: non solo contraria allo spirito di cooperazione e collettività nel prendere decisioni, ma anche in contraddizione con la tendenza della compagnia, avversa al *vedettariato*:

¹¹P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 292. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

Alors prendre pour la lancer une vedette et un personnalité comme Pierre Fresnay c'est manquer de rigueur et laisser croire que nous sommes incapables de faire seuls notre entrée à Paris. [...] sa participation provisoire à notre action pourra faire penser et dire par la critique et d'autres censeurs, que sans lui, le succès ne s'imposerait pas. Notre État Major a manqué de confiance et fait affront à la troupe, sans vedettes, sans noms connus, nouvelle et fière de son indépendance¹².

Anche Jean Villard si sofferma sulla questione, senza mettere in dubbio il talento e la competenza di Fresnay. Piuttosto, Villard contesta l'inserimento di una *vedette* in un assetto corale come quello della Compagnie des Quinze, e in esso individua l'insuccesso parigino della pièce. Nell'economia dello spettacolo, la presenza di una star rende gli altri attori alla stregua di un gruppo di comparse, legittimando l'idea che i Quinze, per i ruoli da protagonista, siano obbligati a rivolgersi ad attori esterni di formazione tradizionale per mancanza di competenze:

Conçue dans notre esprit sur des thèmes à nous, cette œuvre intéressante, qui contenait de fort beaux passages, fut assez peu goûtée des Parisiens. On avait eu le tort, à mon avis, d'engager Pierre Fresnay pour jouer le rôle du patriarche, non qu'il ne s'y montrât excellent, mais parce que la présence d'une vedette au milieu d'une troupe comme la nôtre faussait le jeu. Autour de lui nous avions l'air de comparses, l'unité était rompue, les gens pouvaient dire : "Oui, ils sont gentils, ces ex Copiaus, mais pour les grands rôles, ils sont obligés de s'adresser à l'extérieur !" ¹³.

Fresnay, impossibilitato a recarsi a Londra per questioni lavorative, sveste i panni di Noè e lascia il ruolo a Boverio. Il successo ottenuto in Inghilterra conferma, agli occhi di Villard, l'errore commesso: « Les Anglais de Londres furent plus sensibles à cette œuvre qui leur apportait ce qui pouvait

¹²*Ibidem.*

¹³J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., pp. 153-154.

le plus le toucher, la Bible et les animaux. Et puis, Boverio avait remplacé Fresnay et l'unité était rétablie »¹⁴.

4.1.3. Le prime due stagioni a Parigi

Le prime due stagioni della Compagnie des Quinze soddisfano le aspettative. Gli spettacoli, originali e innovativi da un punto di vista espressivo, convincono il pubblico parigino, pur senza ottenere un successo trionfale. Sul piano finanziario, la compagnia è costretta a organizzare tournée estenuanti e riparatorie, al fine di risanare il bilancio appesantito dalla ristrutturazione della scena del Vieux-Colombier.

Come abbiamo visto, il debutto dei Quinze è preceduto e annunciato dalle due conferenze di Copeau al Vieux-Colombier¹⁵. La presenza del Patron è finalizzata a sostenere e legittimare l'attività artistica della compagnia, ma allo stesso tempo ne mette in dubbio l'autonomia. Infatti, il pubblico e la critica percepiscono i Quinze come un'appendice di Copeau, nonostante gli sforzi per l'affermazione di indipendenza. La differenza sostanziale tra l'opera del Patron e quella dei suoi discepoli riguarda la vocazione, e pertanto è difficilmente rintracciabile dall'esterno: se Copeau è interessato alla ricerca espressiva e pedagogica dell'attore, i Quinze prediligono l'aspetto performativo del teatro, l'andare in scena per un pubblico, a discapito della sperimentazione non finalizzata alla creazione di uno spettacolo.

Gli spettacoli della prima stagione dei Quinze, *Noé* e *Le Viol de Lucrece*¹⁶, riscuotono più successo nelle tournée in Svizzera e a Londra che a Parigi. Nel luglio del 1931, tornati in patria, i Quinze sono costretti ad affrontare la crisi economica: il successo londinese non si è rivelato sufficiente a colmare i debiti contratti, e l'autorità di Saint-Denis è messa in discussione. Ma la ripresa del lavoro creativo interrompe i dissidi, e la compagnia prepara la stagione successiva: Jean Variot propone a Saint-Denis un adattamento dei

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵I testi delle conferenze sono pubblicati in J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier ... cit.*; [Ricordi del Vieux Colombier ... cit., pp. 66-67].

¹⁶Per un approfondimento su *Noé* e *Le Viol de Lucrece* si veda il Quinto capitolo: La drammaturgia di André Obey, autore della compagnia, e le schede degli spettacoli nel Sesto capitolo.

Menecmi di Plauto, dal titolo *La Mauvaise conduite* (v. 6.3. *La Mauvaise conduite* di Jean Variot). Si tratta di una commedia che offre ai Quinze l'opportunità di esibire il lavoro fatto in Borgogna sulla farsa e sui tipi fissi. Lo spettacolo prevede che gli attori indossino le maschere, che purtroppo non sono pronte che per la sera della prova generale. Questo imprevisto, oltre a causare preoccupazione durante le prove, impedisce agli attori di sviluppare completamente le caratteristiche dei personaggi. L'accoglienza dello spettacolo rimane ambigua: esclusi dal successo popolare, i Quinze vengono lodati dalla critica per la coesione del gruppo in scena, ma i toni grotteschi della pièce non convincono.

Il secondo spettacolo della stagione 1931-1932 è costituito da *La Vie en rose* di Armand Salacrou e *La Bataille de la Marne*¹⁷ di Obey, che compongono una sorta di « diptyque historique »¹⁸ sulla Belle Époque e sulla Prima guerra mondiale. La pièce di Salacrou contiene numerosi personaggi, tanto che ogni attore interpreta due o tre ruoli (v. 6.4. *La Vie en rose* di Armand Salacrou). Saint-Denis, che trova la pièce di Obey troppo breve, prega Salacrou di elaborare un atto unico con il quale i Quinze possano precedere *La Bataille de la Marne*. L'unica condizione che il regista chiede all'autore è che l'azione abbia luogo prima del 1914. Le parole di Salacrou riassumono l'idea che ha ispirato *La Vie en rose*: « [...] et j'eus l'idée d'un acte qui ne durerait qu'une journée, mais dont l'aube se lèverait en 1888 sur la jeune tour Eiffel et le crépuscule du soir s'achèverait sur une retraite militaire de 1914 »¹⁹.

¹⁷Per un approfondimento su *La Bataille de la Marne* si veda il Quinto capitolo: La drammaturgia di André Obey, autore della compagnia, e la scheda dello spettacolo nel Sesto capitolo.

¹⁸La definizione è di Edmond Sée. Si veda “Première au Vieux-Colombier (Compagnie des Quinze). *Bataille de la Marne* de M. A. Obey, *La Vie en rose*, un acte de M. Salacrou”, in *L'Oeuvre*, 9 dicembre 1931.

¹⁹J.-F. Masse, T. Rodange, *Salacrou. Une vie de théâtre*, Châtenay Malabry, Alterdit, 2002, p. 111.

Vale la pena citare le parole che gli autori del testo monografico su Armand Salacrou spendono per descrivere il rapporto di stima che intercorre tra Saint-Denis e Salacrou: « C'est un homme de théâtre, très différent de Dullin, dont le dynamisme procure la joie à tous ceux qui l'entourent mais dont les idées sont pour l'époque assez avant-gardiste. Il veut rompre avec le théâtre de son temps et en proposer un nouveau. Mais Dullin n'aime pas Saint-Denis et Armand est bien trop attaché au directeur du théâtre de l'Atelier – qui est aussi son employeur, rappelons-le – pour ne pas tenir compte de ses jugements. Aussi, va-t-il mettre un terme, petit à petit, à leurs relations ». Ivi, p. 115.

Con la sua pièce *La Bataille de la Marne* Obey si aggiudica il Prix Brieux nel dicembre del 1931²⁰. Purtroppo, le due pièce, presentate in un unico spettacolo, suscitano reazioni contrastanti sia a Parigi che a Londra.

Al termine di due stagioni difficili, la Compagnie des Quinze soffre la mancanza di un teatro proprio; le condizioni dettate da Tedesco e la convivenza al Vieux-Colombier di una programmazione teatrale e una cinematografica creano tensioni tra la compagnia e la direzione del teatro. In una lettera di sfogo, Saint-Denis scrive a Copeau di non essere più disposto a sopportare le condizioni del Vieux-Colombier, e di essersi rivolto a Dullin in cerca di aiuto:

Quant à mes projets pour la saison d'après, je n'en ai pas de précis. Je sais seulement que je ne veux pas refaire une Saison à Paris dans les mêmes conditions, et qu'il est impossible de continuer à exploiter un local partagé entre le Cinéma et le Théâtre. Je serais en mesure de faire quatre mois à Paris, à condition que les autres mois de l'année soient pris par un théâtre. J'ai vu Dullin qui est, à l'heure actuelle, à fond de cale et qui me paraît disposé à un arrangement d'ensemble²¹.

4.2. La stagione condivisa con L'Atelier di Charles Dullin

Durante la tournée londinese, nel luglio del 1932, la Compagnie des Quinze mette in scena per la prima volta la nuova pièce di Obey, *Vénus et Adonis*. Lo spettacolo è stato presentato nell'ambito di una rappresentazione privata, nella residenza di Lady Cunard e alla presenza dell'ambasciatore francese. Appena rientrato a Parigi, Saint-Denis contatta Dullin, proponendogli una stagione condivisa tra la Compagnie des Quinze e L'Atelier al Théâtre Montmartre²². A Henri Philippon, Saint-Denis commenta

²⁰Il Prix Brieux, assegnato dall'Académie Française, consiste in trenta mila franchi.

²¹Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 15 gennaio 1932. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/111.

²²H. Philippon, "Ceux de M. Michel Saint-Denis" (luglio 1932?). BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/1(1).

l'abbandono del Vieux-Colombier da parte dei Quinze, e annuncia il programma deciso da lui e Dullin:

La Compagnie des Quinze débutera la saison prochaine, à Genève, où elle créera le *Lanceur de graines*, de M. Jean Giono. Elle restera dix jours en Suisse. Après quoi nous viendrons créer cette même pièce à Paris, au Théâtre de l'Atelier. Car, vous ne l'ignorez pas, nous abandonnons le Théâtre du Vieux-Colombier. M. Dullin veut bien nous donner l'hospitalité place Dancourt. Nos spectacles seront alternés. Si la Compagnie des Quinze crée la pièce de M. Jean Giono d'abord en Suisse, c'est pour permettre à M. Dullin de présenter sa générale à Paris le même jour. Lorsque nous jouerons à l'Atelier, la troupe de M. Dullin partira en tournée en province. Grâce à cette combinaison, nous pourrons présenter au public six spectacles en six mois²³.

Dopo lunghe e complesse contrattazioni, la condivisione della stagione 1932-1933 al Théâtre Montmartre viene confermata. Gli spettacoli dei Quinze e quelli della compagnia dell'Atelier di Dullin si alterneranno; in tal modo i due gruppi hanno modo di condividere le spese e possono garantirsi una costanza di incassi prolungando la stagione. Mentre i Quinze sono in tournée in Svizzera, dove debuttano con la pièce di Jean Giono, *Lanceurs de graines* (v. 6.6. *Lanceurs de graines* di Jean Giono), L'Atelier va in scena al Théâtre Montmartre con uno spettacolo diretto da Dullin. Terminata la tenitura parigina, L'Atelier parte per la tournée, e i Quinze si installano al Théâtre Montmartre a partire dall'8 novembre 1932.

La presentazione della stagione condivisa spiega le motivazioni dell'unione. Entrambe le compagnie si trovano a dover affrontare la crisi in cui verte il teatro francese, ma intendono continuare a sostenere il rinnovamento della drammaturgia e della scena secondo linee estetiche indipendenti ma simili:

²³*Ibidem.*

L'Atelier et la Compagnie des Quinze se sont réunis pour jouer alternativement sur la scène du Théâtre Montmartre à Paris. Cette union, si elle est justifiée par la crise du Théâtre qui nous incite à augmenter notre effort dramatique et à l'étendre à la Province et à l'Étranger, est basée sur une communauté de vues quant à la nécessité d'un programme constructif, capable de ramener au Théâtre les jeunes générations d'écrivains et de spectateurs. En fait, ces deux Compagnies indépendantes, sous la conduite de deux chefs, pourront assurer, à Paris, au moins six spectacles en huit mois et grâce à l'alternance qu'elles pratiqueront, aller présenter ces spectacles, dans leur mise en scène intégrale, dans les principales villes de Province et de l'Étranger²⁴.

In un comunicato, Saint-Denis riassume il momento di transizione vissuto dalla Compagnia des Quinze:

[...] c'est une nouvelle phase de l'existence des Quinze qui commence. Depuis Avril dernier, nous avons dû refaire notre organisation, modifier en partie la composition de notre Compagnie, appeler à nous quelques collaborateurs nouveaux, nous avons été aidés par l'ardeur des écrivains et des comédiens à venir travailler avec nous et et par le dévouement de quelques amis français, aussi, il faut le dire, par l'empressement à nous soutenir du public anglais²⁵.

Il comunicato si accompagna alla conferma del piano programmatico della compagnia: spirito di squadra, riteatralizzazione del « jeu du comédien », della scena, dei costumi, dell'illuminotecnica, della drammaturgia « tragique ou comique, mais toujours poétique »²⁶. Saint-Denis loda l'opera drammaturgica di Giono, ma la pièce non suscita il favore del pubblico e gli attori della compagnia incontrano difficoltà nella messa in scena. Pertanto, lo spettacolo esce in fretta dal repertorio dei Quinze.

²⁴*Programmation de la saison*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/452.

²⁵*Théâtre Montmartre, communiqué*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/447.

²⁶*Ibidem*.

Il secondo spettacolo della stagione condivisa al Théâtre Montmartre è costituito da una ripresa di *Le Viol de Lucrece*, al quale i Quinze aggiungono il nuovo atto unico di Obey, *Vénus et Adonis*. Lo spettacolo riscuote un grande successo, tanto che la compagnia dell'Atelier, reduce da un inizio di stagione deludente, sviluppa nei confronti dei Quinze un sentimento di competizione. Nonostante le due compagnie discendano dal medesimo contesto teatrale, quello del Patron, l'invidia e la gelosia contamina la convivenza al Théâtre Montmartre.

Onde evitare ulteriori disagi, Saint-Denis decide di rescindere il contratto con Dullin e affittare lo Studio des Champs Élysées per la fine della stagione. La Compagnie des Quinze vi si trasferisce il 29 dicembre 1932, ma lo spazio non si rivela una vetrina appropriata, e la compagnia riesce solo di rado ad attrarre abbastanza pubblico da riempire la piccola sala.

4.3. Gli ultimi spettacoli

La Compagnie des Quinze torna al Théâtre du Vieux-Colombier nel febbraio del 1933, per l'ultima stagione, con una pièce scritta Henri Ghéon. L'opera, ispirata a *La Paysanne de Vallecas* di Tirso di Molina, prende il titolo di *Violante* (v. 6.8. *Violante* di Henri Ghéon). Per questo spettacolo, i Quinze recuperano il lavoro fatto con i clown Fratellini ai tempi dell'École du Vieux-Colombier. L'approvazione da parte del pubblico e della critica dà risalto alla compiutezza stilistica della messinscena²⁷.

Il 27 aprile dello stesso anno, sempre al Vieux-Colombier, i Quinze mettono in scena un'altra opera di Obey, la quinta che l'autore scrive per la compagnia. Si tratta di *Loire* (v. 6.9. *Loire* di André Obey), che contrariamente al primo spettacolo della terza stagione non ottiene alcun successo; sarà l'ultima messinscena della Compagnie des Quinze a Parigi.

È difficile ricostruire gli ultimi due anni della compagnia: l'unica pièce andata effettivamente in scena sembra essere *Don Juan*, adattato da Obey dalla commedia di Tirso de Molina, con Fresnay nel ruolo principale. Lo spettacolo,

²⁷J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping ...* cit., p. 55.

presentato a Bruxelles il 12 gennaio 1934 e portato a Londra tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo dello stesso anno, non verrà mai messo in scena in Francia. La pièce sarà successivamente rielaborata da Obey e messa in scena al Théâtre de la Porte Saint-Martin a Parigi il 27 gennaio 1937 con la regia di Copeau, con il titolo *Le trompeur de Séville*²⁸.

Tra il 1934 e il 1935 Saint-Denis tenta di tenere insieme la compagnia, ma la maggior parte degli attori decide di abbandonare il gruppo per progetti più solidi e promettenti. Saint-Denis cerca di ingaggiare nuovi attori, ma l'uniformità e la coesione dei primi anni, frutto di una formazione pregressa comune della durata di quasi un decennio, è andata perduta. Ma l'ideale della compagnia-famiglia tarda a sradicarsi, come appare evidente dalla presentazione della Compagnie des Quinze per la stagione abortita del 1934-35:

Une vraie troupe vit ensemble, invente en même temps qu'elle vit ; pour elle le plaisir de vivre et le plaisir de jouer se confondent. Une vraie troupe reste toute l'année ensemble, avec un mois de vacances et de séparation, pour l'hygiène. Une vraie troupe ne se fixe pas dans une ville pour y jouer chaque soir la même œuvre devant le même public ; elle voyage, elle se rompt et s'assouplit en portant un répertoire varié devant des publics divers²⁹.

Con il sostegno di Jean Giono e del compositore Darius Milhaud, Saint-Denis si stabilisce in Provenza, dove organizza una scuola per allievi-attori a Beaumanoir (v. 8.4. La scuola a Beaumanoir), un sobborgo vicino Aix-en-Provence.

L'assetto pedagogico non è diverso da quello dello Studio di Ville d'Avray: Saint-Denis punta a dedicarsi alla formazione degli attori per un periodo tra i sei e gli otto mesi all'anno, per poi rifondare la Compagnie des

²⁸E. Baranska, *La dramaturgie d'André Obey*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Filologia, Università di Cracovia, 1960, p. 16.

²⁹*Texte de présentation de la Compagnie, 1934-1935*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/376.

Quinze e tornare in scena. Ma l'esperimento a Beaumanoir dura meno di un anno.

Saint-Denis parte per Londra, dove gode di un'ottima reputazione come regista grazie al successo delle precedenti tournée con i Quinze, nella speranza di trovare finanziatori per la sua scuola in Provenza. Trova effettivamente un appoggio in Inghilterra, ma la proposta che gli viene offerta è quella di spostare la scuola nella capitale inglese. Tornato in patria, gli sforzi per proseguire l'esperienza pedagogica a Beaumanoir si rivelano inutili: nel dicembre del 1935 la Compagnie des Quinze è definitivamente sciolta, e con essa la scuola di formazione per attori. Pochi mesi dopo, Saint-Denis lascia la Francia e si trasferisce a Londra, dove la sua opera ha suscitato l'interesse di grandi artisti del teatro inglese.

4.4. Le tournée e il successo a Londra³⁰

Le tournée intraprese dalla Compagnie des Quinze hanno riportato un successo maggiore rispetto alle stagioni parigine. A partire dal 1931, dopo il debutto della compagnia al Vieux-Colombier, i Quinze inaugurano la sequenza di fortunate tournée in Svizzera, Olanda, Belgio, Inghilterra e Spagna. Le scenografie degli spettacoli sono leggere e facili da trasportare, aspetto che agevola gli spostamenti e favorisce l'organizzazione di lunghi periodi itineranti.

La città in cui i Quinze ottengono maggiore successo è indubbiamente Londra. Nel 1931 la compagnia è invitata all'Arts Theatre Club a mettere in scena, davanti a un pubblico anglofono, *Noé* e *Le Viol de Lucreèce*. In *Training for the Theatre*, Saint-Denis scrive: « [...] we were enthusiastically received by the public and press. Thanks to first this success, the Compagnie des Quinze returned to London annually for four years for a three-to-four-week season, the last being in 1934 »³¹. Effettivamente, l'andamento della prima tournée è sorprendente: al termine della tenuta all'Arts Theatre Club, della durata di tre settimane, il teatro londinese prolunga l'ingaggio per altri otto

³⁰Sull'argomento, si veda anche il Settimo capitolo: Il successo della Compagnie des Quinze.

³¹M. Saint-Denis, *Training for the Theatre* ... cit., p. 40.

giorni. Subito dopo, Bromson Albery, direttore del teatro The Ambassador, propone ai Quinze di proseguire la tournée a Londra per altre due settimane, la prima al The Ambassador e la seconda al New Theatre³².

Sin dalla prima apparizione londinese, gli spettacoli dei Quinze ottengono una totale approvazione sia da parte del pubblico che da parte della critica. Il sostegno e la stima da parte di grandi personalità dell'ambiente teatrale inglese, del calibro di Laurence Olivier, George Bernard Shaw, Tyrone Guthrie e John Gielgud, per fare solo alcuni nomi, indica che l'impatto della compagnia oltrepassa il semplice successo teatrale. Nonostante gli spettacoli siano in francese, gli spettatori non sembrano soffrire alcuna barriera linguistica: i Quinze si fanno portatori di un realismo teatrale basato sull'azione e sull'espressione del corpo che costituisce un linguaggio universale³³. Inoltre, le pratiche performative utilizzate dagli attori in scena – le sequenze di mimo, l'uso delle maschere, la compresenza di recitazione, danza e canto – appaiono al pubblico del West End in tutto il loro potenziale innovativo.

Saint-Denis spiega il dislivello tra la reazione del pubblico parigino e quella del pubblico inglese adducendo una differenza sostanziale nella ricezione del fenomeno teatrale: a suo parere, la percezione dello spettatore inglese, dotato di maggiore apertura, corrisponde a un « down-to-earth understanding », a una ricezione diretta che attinge alla sfera del sensibile, mentre lo spettatore francese tende a un approccio più intellettuale:

Over the years, since my first visit to London, I had come to realise that by tradition as well as temperament the English have a more down-to-earth understanding of theatre than the French – they react directly and sensitively to poetry. They have also a great openness to the physical poetry of objects and people. Shakespeare to them is *alive* – not intellectually – but concretely³⁴.

³²P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, pp. 329-331. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

³³M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, p. 42.

³⁴*Ibidem*.

Questo – ancora secondo Saint-Denis – rende il pubblico inglese più adatto all'innovazione teatrale che la Compagnie des Quinze, sulle orme del Patron, tenta di affermare:

Consequently they were much better prepared to accept an art in which psychological, intellectual and literary preoccupations were not the primary considerations. It seemed to me that everything we had been attempting for fourteen years might be accomplished in England³⁵.

Per questa ragione, dopo lo scioglimento definitivo dei Quinze nel 1935, Saint-Denis accetta la proposta di fondare una scuola d'arte drammatica a Londra, che prenderà il nome di London Theatre Studio e che segnerà un'inversione di tendenza nel corso della sua carriera: « I finally decided to open a theatre studio in London, in the country that seemed to understand my work best »³⁶.

³⁵Ivi, pp. 42-43.

³⁶Ivi, p. 43.

Quinto capitolo: La drammaturgia di André Obey, autore della compagnia

Al fine di analizzare la drammaturgia di André Obey, e dunque l'insieme di processi tecnici da lui utilizzati nell'elaborazione delle sue pièce, è necessario contestualizzare la sua opera all'interno dell'ambiente in cui essa si è sviluppata. All'inizio degli anni Venti, Obey entra in contatto con il Vieux-Colombier, e quindi con la realtà creata da Copeau, che aspira a rivoluzionare il teatro francese attraverso il rinnovamento dell'attore e della drammaturgia. Prima di questo incontro, Obey aveva scritto e pubblicato due pièce: *La Souriante Madame Beudet* (1921) e *La Carcasse* (pubblicata nel 1926 ma scritta prima dell'incontro con Copeau), entrambe elaborate in collaborazione con Denys Amiel¹. L'incontro con il Patron gioca un ruolo di primo piano nell'evoluzione della drammaturgia di Obey e causa un lungo periodo di improduttività per l'autore: come nota la studiosa Ewa Baranska, *Noé* (1930) è preceduto da un periodo di silenzio, durante il quale Obey non scrive nulla, se non un'opera destinata a rimanere incompiuta e inedita dal titolo *Trio* (1924)².

5.1. L'incontro con Copeau e la collaborazione con i Quinze

L'incontro tra Obey e Copeau, che influenzerà radicalmente l'attività del drammaturgo, avviene nel 1923. Nel suo testo su Copeau, Kurtz si sofferma a lungo sull'episodio³: in seguito alla lettura di una pièce proposta da Obey, il Patron, attratto dalla « *qualité sauvage* » della sua drammaturgia e dalla sua concezione originale del teatro, invita l'autore al Vieux-Colombier. Nel corso della conversazione, e in seguito a un'esplicita domanda da parte di Copeau, il giovane autore ammette di non sentirsi attratto dal palcoscenico⁴ – e dunque, dalla realizzazione scenica dei testi drammaturgici. Allora il Patron lo invita a

¹Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey ... cit.*, p. 10.

²Ivi, p. 7.

³L'intero aneddoto è riportato in M. Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, trad. fr. di Claude Cézan, Les Éditions Nagel, Paris, 1950, p. 187.

⁴*Ibidem*. Kurtz utilizza il termine generico *théâtre*, alludendo all'aspetto scenico piuttosto che a quello letterario.

visitare la scena: apre il sipario, esamina il palcoscenico e la scenografia dello spettacolo allora in scena (una ripresa de *La Maison natale*). Dopo un lungo silenzio, espone a Obey la sua visione del potere straordinario del teatro, « *ce qu'est le théâtre* »⁵:

Tragédie ... Comédie ... Personnages ... Extraordinaire pouvoir de la présence humaine sur un tréteau nu, prêt à entraîner avec lui vers tous les pays et toutes les idées des centaines, des milliers de spectateurs ... À ce moment précis – continua Kurtz – Obey comprit pour la première fois la véritable signification du théâtre⁶.

I due proseguono a conversare di Molière, di Shakespeare, e nell'arco di una notte Obey si converte a una concezione della drammaturgia *per* la scena. Come dice lui stesso in un'intervista del 1946, « [...] je suis probablement le seul écrivain qui doive complètement à Copeau sa conversion au théâtre. Car c'est vraiment une conversion, autant que l'était la conversion de Saint-Augustine »⁷.

In seguito a questo incontro, Copeau non fa mistero della stima che nutre nei confronti di Obey⁸. Lo considera l'autore che più si avvicina alla spinta del Vieux-Colombier, e in particolare a quella della scuola⁹. Nei *Souvenirs du Vieux-Colombier*, ne loda la natura e le capacità drammaturgiche:

Conoscevo Obey da molti anni. Mi ero affezionato a lui perché mi attraeva la sua natura sensibile, caparbia, un po' rude, estremamente rettilinea, e perché avevo fiducia nel suo talento. In lavori molto lontani da quelli che piacciono a me, avevo trovato in lui quel dono tanto raro: la misura drammatica¹⁰.

⁵*Ibidem.*

⁶*Ibidem.*

⁷Intervista a André Obey, 22 febbraio 1946. Ivi, p. 188.

⁸Dopo lo scioglimento della Compagnie des Quinze, Obey e Copeau lavorano insieme a *Le trompeur de Séville*, che va in scena la prima volta il 27 gennaio 1937 al Théâtre de la Porte Saint-Martin.

⁹Ivi, p. 187.

¹⁰J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier* ... cit., p. 78.

Copeau continua assegnando al drammaturgo il maggior merito nella collaborazione tra Obey e la Compagnie des Quinze, per essersi reso completamente libero e disponibile a entrare in un circolo – quello degli ex Copiaus – già consolidato da anni, e per aver voluto fondare la sua opera sugli spunti forniti dalla compagnia¹¹. Copeau lo considera dunque il solo drammaturgo francese che ha voluto e saputo adottare il metodo proposto da Copeau e dai suoi discepoli, approfittando della loro esperienza; a sua volta Obey riconosce in Copeau un « maître » e nei Quinze uno strumento, una « source d'inspiration »¹².

Effettivamente, da *Noé* in poi, l'indagine drammaturgica delle pièce di Obey è indirizzata alla riscoperta di un vero teatro, secondo l'ideale di Copeau e dei suoi *élèves*. La sua estetica sembra sposarsi con le esigenze della ricerca del Patron. Basti pensare all'influenza avuta dalla rappresentazione del *Nô Kantan* fatta dagli allievi dell'École, sulla composizione di *Le Viol de Lucrece*.

Se Copeau ha il merito di aver fatto scoprire a Obey delle nuove prospettive teatrali, è attraverso il lavoro con la Compagnie des Quinze che l'autore può mettere in pratica quello che dal 1923 al 1930 rimane rilegato nella sfera dell'ideale estetico. Obey e i Quinze sono uniti non solo dalla medesima fede artistica, ma anche da quella che Baranska chiama « camaraderie de travail »¹³, ovvero una comunanza familiare e amicale di intenti.

5.2. La presenza del coro nel *Noé*

Per il loro debutto a Parigi, i Quinze chiedono a Obey una pièce che « sentirait le moyen-âge et le mystère »¹⁴ e un'altra che « aurait le parfum de Shakespeare et de la scène élisabethaine »¹⁵. Come abbiamo già visto, *Noé* è stata composta tra il luglio del 1929 e l'agosto del 1930¹⁶, per andare in scena la prima volta il 17 gennaio 1931 al Vieux-Colombier.

¹¹Ivi, p. 79.

¹²M. Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre ...* cit., p. 187.

¹³Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey ...* cit., p. 8.

¹⁴A. Obey, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1948, p. 10.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶Ivi, p. 9. Si veda anche Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey ...* cit., p. 14.

Dopo l'incontro a Lione, in cui Obey aveva assistito allo spettacolo dei Copiaus, l'autore e il gruppo scoprono di condividere il medesimo ideale artistico, lo stesso al quale l'uno era stato convertito da Copeau, e che gli altri, sempre da Copeau, avevano appreso nell'arco di anni. La condivisione di vedute e intenti genera un immediato entusiasmo che inaugura il sodalizio.

Come sottolinea lo stesso autore nell'introduzione alla pubblicazione della pièce, l'opera non è stata scritta su commissione, per un gruppo di attori ignoti al drammaturgo. Al contrario, è stata scritta per attori che l'autore conosce bene, come un allenatore di rugby conosce bene i giocatori della sua squadra:

J'ai fait cette pièce 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 d'un « quinze ». Et, par hasard, ces comédiens étaient quinze : la future Compagnie des XV¹⁷.

Infatti, il ruolo di Noè è stato scritto per le caratteristiche attoriali di Auguste Bovério, nonostante sarà inizialmente interpretato da Fresnay. La struttura drammaturgica si basa sul rapporto personaggio-coro, ovvero su una delle pratiche teatrali recuperate e sviluppate dagli attori della compagnia sin dai tempi dell'École du Vieux-Colombier e poi in Borgogna. Fatta eccezione per le tre figure principali (Noè, la moglie e L'Homme), i figli di Noè e le loro mogli si esprimono e agiscono in maniera corale, parlando e muovendosi spesso all'unisono, o a gruppi. Nell'arco del primo atto, gli animali entrano in scena singolarmente, ma nel resto della pièce – a parte rari casi, come la scena, nel quinto atto, in cui l'orso si libera e brandisce un'accetta – si comportano come un coro. Sia i figli di Noè con le loro famiglie che gli animali agiscono in gruppo sulla scena. Baranska definisce questo espediente scenico-

¹⁷*Ibidem*. Si noti il gioco di parole sul termine « quinze », che ha senso solo in francese: la squadra nazionale di rugby viene comunemente chiamata “le quinze de France”.

drammaturgico come il suggerimento de « l'évènement par l'emploi de groupes-choeurs »¹⁸, e ne sottolinea l'efficacia.

L'impostazione corale della compagnia appare evidente non solo nella struttura scenico-drammaturgica delle pièce, ma anche nella loro stesura e messinscena. Il lavoro creativo viene svolto in gruppo a ogni livello, in virtù di quello che Alder chiama « anonymat ecclésiastique »¹⁹:

Les garçons et les filles, en tabliers, en blouses, sont rieurs, simples, serviables, unis dans une même cause, avec une même ardeur, une même foi, un même dévouement. C'est ce que je vois, ce que je ressens. Il y a pourtant des antinomies, des désaccords qui n'apparaissent pas, car chacun dans sa différence, adhère à l'ensemble qu'il faut accomplir²⁰.

Nell'opera di Obey, da *Noé* in poi, l'ambizione letteraria lascia spazio alla vita che può aver luogo in scena: « J'ai écrit ce drame du fond de l'art dramatique, anxieux uniquement de vivre une tragédie et de la faire revivre sur la scène »²¹. All'autore, che si propone di seguire l'insegnamento di Copeau, che corrisponde anche alla regola dei Quinze, non interessa presentare tesi, idee o lezioni, né inserire dei simboli: « [...] je ne me suis inquiété de thèse ni de symbole, d'idée ni de leçon : la scène, et c'est assez ! C'est l'enseignement de Copeau, c'était la règle des XV »²². La collaborazione tra Obey e i Quinze ha come obiettivo la creazione di spettacoli extra-ordinari, che siano *teatrali*, pensati e sviluppati appositamente per la scena, nei quali il dramma abbia una propria vita indipendente dalla realtà:

[...] la pièce de théâtre est une *chose* de théâtre, si rigoureusement (quoique si librement) inventée pour la scène, construite, agencée développée en elle, soumise à elle si fort, que le drame ait sa vie, son existence, son rythme, à travers, par-dessus les paroles qui l'expriment;

¹⁸Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey ... cit.*, p. 16.

¹⁹P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 312. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

²⁰Ivi, p. 282.

²¹A. Obey, *Théâtre I ... cit.*, p. 12.

²²*Ibidem*.

avant elles, oserais-je dire. Un langage, bien sûr, mais point de littérature²³.

Quando Obey inizia a lavorare con i Quinze è molto diverso dal letterato che aveva incontrato Copeau al Vieux-Colombier nel 1923. La conversione alla scena fa di lui un autore al servizio di una drammaturgia innovativa che si avvicina maggiormente all'arte teatrale piuttosto che a quella letteraria.

5.3. L'influenza del Nô in *Le Viol de Lucrèce*

La seconda pièce che Obey scrive per la Compagnie des Quinze, *Le Viol de Lucrèce*, è indubbiamente il più grande successo del loro sodalizio. Ispirato al poema di Shakespeare, l'autore adatta le voci e i registri elisabettiani a quelli degli attori che ha a disposizione²⁴. Prima di iniziare la fase di stesura della pièce, Obey concepisce l'impianto drammaturgico come un oratorio, in cui predomina una messinscena di tipo narrativo: le azioni e i dialoghi dei personaggi sono ridotti all'osso, e la loro presenza è distanziata dal pubblico, sospesa in un luogo fatto di lentezza e silenzio²⁵. A predominare in scena, i due recitanti, interpretati da Suzanne Bing e Boverio, come due corifei classici, ma dotati di maggiore indipendenza e libertà dal coro, tanto da agire, in alcuni momenti della pièce, al posto dei personaggi e sostituirsi ad essi.

Anche in quest'opera, Obey inserisce la presenza di due cori, ben diversi da quelli pensati per *Noé*: più simili al coro greco²⁶, essi possiedono toni sobri e misurati, cadenzati dall'armonia e dall'eleganza della danza, attraverso la quale gli attori agiscono. Il primo coro a entrare in scena è quello dei soldati; l'altro invece è composto dalle ancelle di Lucrece.

Le Viol de Lucrèce deve molto al Nô *Kantan* messo in scena dagli allievi dell'École du Vieux-Colombier prima che la scuola fosse chiusa. Non solo Saint-Denis ne è rimasto fortemente affascinato, ma anche Obey, che ha

²³Ivi, pp. 12-13.

²⁴« [...] j'adaptais, par la pensée, les voix et les registres du poème aux timbres et voix de mes acteurs ». A. Obey, *Théâtre I* ... cit., p. 121.

²⁵« [...] les personnages parleraient et agiraient rarement, au fond d'un sorte de recul fait de lenteur et de silence ». Ivi, p. 122.

²⁶Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey* ... cit., p. 14.

assistito a una prova aperta ad alcuni amici di Copeau, ne conserva il ricordo. Come nel teatro Nô, anche *Le Viol de Lucrece* si gioca sul rapporto tra il recitante (*waki*) e il personaggio (*shite*): il primo narra la vicenda, anticipa le azioni e gli eventi che avverranno in scena e guida il personaggio; il secondo esegue le azioni e dà voce al personaggio²⁷. Lo schema recitante-personaggio del teatro Nô nella pièce di Obey viene duplicato, e i due recitanti, Bing e Boverio, sono affiancati da due personaggi: Marie-Hélène Daste per il ruolo di Lucrece e Aman Maistre per il ruolo di Tarquin.

Dopo la scena introduttiva, i due recitanti – gli unici due personaggi ad indossare maschere, e vestiti in maniera molto simile così da ridurre al minimo la differenziazione sessuale – prendono posto su due troni, posti uno a destra e uno a sinistra della scena, e recitano per il resto dello spettacolo dai loro pulpiti. Per contrasto, i due personaggi occupano quasi costantemente il centro della scena.

L'influenza del teatro Nô raggiunge il suo apice nel secondo atto della pièce, che è interamente occupato dalla violenza. Lucrece dorme nella sua stanza, al centro della scena; i due recitanti entrano dal fondo e camminano verso i loro troni, ma si fermano per un momento ad ascoltare il respiro della protagonista. Il recitante riporta i pensieri e le intenzioni di Tarquin, mentre l'attore mima il suo avvicinamento percorrendo i meandri del palazzo. Giunto alla stanza di Lucrece, Tarquin forza una porta invisibile, irrompe e si avvicina al letto della giovane donna. I due recitanti allora si allontanano per andarsi a sedere sui loro troni, piangendo il destino di Lucrece.

I due recitanti fanno da intermediari tra i personaggi e il pubblico, rompendo con la tradizione tragica francese. L'originalità della pièce e della messinscena stupisce positivamente il pubblico²⁸. Obey intraprende dunque per primo sentieri drammaturgici profondamente innovativi, volendo tracciare e animare « un certain ordre tragique »²⁹, piuttosto che elaborare una tragedia secondo gli standard letterari tradizionali.

²⁷Per un'analisi approfondita di *Le Viol de Lucrece* di veda J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping ...* cit., pp. 46-49.

²⁸Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey ...* cit., p. 15.

²⁹A. Obey, *Théâtre I ...* cit., p. 122.

5.3. Il processo creativo de *La Bataille de la Marne*

La Bataille de la Marne è la terza opera che Obey scrive per i Quinze. Concepita sul modello de *I Persiani* di Eschilo, è stata ispirata da una lettura pubblica della tragedia fatta da Copeau alla quale Obey ha assistito. Il successo di questa pièce è difficile da interpretare: Obey lo considera un dramma scritto troppo in fretta, ciononostante ne loda la messinscena di Saint-Denis³⁰; il pubblico sembra convinto e l'Académie Française conferisce a Obey il Prix Brioux nella stessa settimana in cui lo spettacolo debutta (si veda il rapporto elaborato da Réne Doumic, alla fine di 6.5. *La Bataille de la Marne* di André Obey), ma gli intellettuali criticano l'assegnazione del riconoscimento a causa della delicatezza dell'argomento.

Quello che è interessante rilevare a proposito di questa pièce è il processo creativo della messinscena, dal quale emerge un esempio della collaborazione tra il poeta e gli attori della compagnia. Da quanto scrive Saint-Denis in *Training for the Theatre*, è facile dedurre che le decisioni preventive alla ricerca drammaturgica si limitano a definire il *modo* espressivo che avrà lo spettacolo, in questo caso la rappresentazione fisica: « We decided that we did not want to treat the subject as a series of anecdotes in a descriptive way; rather, we wanted to get to the roots of the event by a physical representation »³¹. Saint-Denis passa poi a descrivere il processo creativo; gli attori improvvisano simultaneamente diverse scene (dapprima la vita quotidiana del villaggio in tempo di pace, lo scoppio della guerra, l'invasione tedesca e i combattimenti sui campi di battaglia, poi l'armistizio, il ritorno a casa dei soldati e l'orrore di perdita e morte lasciato dalla guerra) grazie alle quali le idee iniziali trovano concretezza e la cornice della pièce acquisisce maggiore chiarezza e definizione:

³⁰« Peu de chose à dire de ce drame, écrit trop vite (entre juin et novembre 1931) [...]. Ce qui, de cette *Bataille*, eût mérité de rester, c'est l'admirable mise en scène de Michel Saint-Denis ». Ivi, p. 197.

³¹M. Saint-Denis, *Training for the Theatre* ... cit., p. 34.

Having decided on a tentative order of events, we improvised various scenes showing different aspects of everyday life in a village in a peacetime. These scenes were done simultaneously.

Suddenly the bells of the church began to toll an alarm, warning that war had been declared. The inhabitants assembled in the village square. The moment of separation had arrived: the men called to the front and the distressed women left behind in the village. This was followed by the exodus of whole populations fleeing in panic before the invading Germans.

Scenes were improvised of men in combat, of life and work in the village, the anguish of women left behind. Finally, the armistice with its reunion of families and their realization of death and loss. Through our improvisations ideas gradually came to life and the framework of the play became clear³².

Partendo dalle improvvisazione degli attori, Obey elabora il modo espressivo della pièce, basato su una composizione di tipo musicale in cui le parole dei dialoghi sono implementate dall'uso del grammelot, che i Quinze chiamano anche *la musica del significato*:

Obey made use of our previous experiments, in which we acted several scenes simultaneously. He evolved a mode of expression, a kind of “musical” composition which used some real words supplemented by a sort of invented mimed language we had experimented with in Burgundy, which we called “grummelotage”, or “the music of meaning”³³.

Il grammelot, come spiega Saint-Denis, aiuta gli attori a esprimere sentimenti e stati mentali primordiali in maniera dinamica:

[...] we needed a sound of same sort to sustain the mimed passages and had invented a language of sound – articulation without any apparent logic – which transmitted states of feeling and states of mind by cries,

³²*Ibidem.*

³³*Ibidem.*

murmurs and by a kind of chant, all related to the dramatic moment. This, coupled with movement, became a dynamic representation of things and beings in their primordial nature³⁴.

Dunque, grazie all'utilizzo del grammelot, al quale attori e autore giungono insieme attraverso gli esperimenti con l'improvvisazione, *La Bataille de la Marne* costituisce una sintesi poetica sul tema della guerra, sul quale i componenti più anziani della Compagnie des Quinze lavoravano dai tempi dell'École.

5.4. Le ultime pièces

Obey scrive altre tre pièces per i Quinze che non incontrano molta fortuna e escono in fretta dal repertorio della compagnia, prima che questa si sciogla definitivamente: *Vénus et Adonis*, *Loire* e *Don Juan*.

L'originalità delle opere di Obey è una diretta conseguenza di una concezione innovativa del teatro, che vede il processo creativo come un procedimento collettivo: gli attori si considerano come un corpo rappresentativo la cui espressione è corale e non più individuale; l'autore conosce i registri e le competenze degli attori, e ne tiene conto nella fase di scrittura; inoltre, sia la drammaturgia che la messinscena derivano da un momento di sperimentazione comune basato sull'improvvisazione. Una simile innovazione genera due effetti sui quali si sofferma Baranska: il primo corrisponde al portare in scena non più questioni individuali e personali, ma immagini simboliche e poetiche; il secondo è il tentativo di creare nello spettatore un'emozione non di tipo psicologico, ma morale e lirica³⁵.

Grazie alla collaborazione con la Compagnie des Quinze, Obey ho trovato un *ensemble* composto da attori formati a tutto tondo: la loro creatività è sviluppata e costantemente stimolata da esercizi di vario genere, i muscoli del loro corpo sono allenati come quelli dei ginnasti e degli acrobati, e le loro voci sono educate alla musica. Insieme e allo stesso tempo, l'autore e gli attori

³⁴Ivi, p. 39.

³⁵Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey ... cit.*, p. 81.

ricercano gli strumenti specifici dei loro mestieri, al fine di rigenerare l'arte teatrale.

Jacques Reynaud, il direttore della rivista *Latinité*, in un'intervista di Thomas Vladesco del 1931, indica la Compagnie des Quinze come la grande novità della stagione di quell'anno, capace di rinnovare il teatro francese dell'epoca restituendo alla poesia il suo ruolo predominante. Reynaud definisce Obey come un autore sensibile, dotato di grande inventiva e del senso dell'armonia e della misura drammatica:

C'est un être de sensibilité, nous dit-il. André Obey transpose au théâtre le monde sensible et fantaisiste d'un musicien inspiré par Ariel. Le monde musical de Mozart, de Chopin, de Debussy et de Fauré – c'est là, je pense, le charme et le secret d'André Obey³⁶.

³⁶T. Vladesco, “Le théâtre et la Compagnie des Quinze: entretien avec M. Jacques Reynaud, directeur de *Latinité*”, in *L'Europe du Sud-Est*, (1931?), pp. 28-30. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/417.

Sesto capitolo: Schede degli spettacoli

6.1. *Noé* di André Obey¹

Regia di Michel Saint-Denis

Scene di André Barsacq

Costumi di Marie-Hélène Dasté

Primo spettacolo della Compagnie des Quinze

Prima messinscena:

17 gennaio 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi

Tournée:

Théâtre de la Comédie, Ginevra, 25 e 26 aprile 1931

Le Capitole, Losanna, 27 aprile 1931

Théâtre de la Ville, Neuchâtel, 29 aprile 1931

Porrentruy, 30 aprile 1931

Saint-Imier, 2 maggio 1931

Arts Theatre Club, Londra, dal 12 al 16 giugno 1931

Ambassadors Theatre, Londra, dal 22 al 28 giugno 1931

New Theatre, Londra, dal 26 al 28 febbraio 1932

Totale repliche:

120 ca.

Personaggi e attori:

Noé Pierre Fresnay (poi sostituito da Auguste Boverio)

La Maman Suzanne Bing

Sam Jean Villard

Cham Aman Maistre

¹Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/414 da (1) a (11) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

<i>Japhet</i>	Jean Dasté
<i>Sella</i>	Marie-Madeleine Gautier
<i>Noéma</i>	Marguerite Cavadaski
<i>Ada</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>L'Homme</i>	Michel Saint-Denis

<u><i>Les Animaux :</i></u>	<u>Allievi della scuola dei Quinze:</u>
<i>L'Ours</i>	Pierre Adler
<i>Le Lion</i>	Jean Saran
<i>Le Singe</i>	Pierre Assy
<i>L'Éléphant</i>	Michel Saint-Denis
<i>La Vache</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>L'Agneau</i>	Suzanne Maistre
<i>Le Loup</i>	Marie-Madeleine Gautier
<i>Le Tigre</i>	Marthe Herlin

Recensioni:

Etienne Rey, “Théâtre du Vieux-Colombier. *Noé*, pièce en cinq actes de M. André Obey”, seguito da Gabriel Bossy, “Sur *Les Quinze* et l'interprétation de *Noé*”, apparsi entrambi in *Comoedia*, 20 gennaio 1931.

« [...] Il se passe donc ici un phénomène curieux : cette uniformité dans le mérite “uniformise” également les acteurs. Les bons ne sont plus très différents des médiocres, et nous avons même vu, l'autre soir, un aussi parfait comédien que M. Fresnay littéralement enfermé dans la gangue ou, si vous préférez, dans l'icône imposée par le dessinateur des costumes. Cette image l'emportait sur le jeu du comédien, le neutralisait pour ainsi dire. Il devenait une sorte d'énorme marionnette où le visage, et même la voix, perdaient une partie de leur efficacité tant était réussie et autoritaire, sur notre attention, cette massive et primitive figure d'un Noé avec son scaphandre épais, lourde sa barbe et sa chevelure bibliques, un Noé qui faisait d'ailleurs penser, beaucoup plus qu'à un personnage de la Bible, à quelque vieux loup de mer hollandais.

N'empêche que M. Pierre Fresnay, une fois habitué à cet encombrant appareil, nous a montré qu'il pouvait parfaitement exceller, et même atteindre à la grandeur dans d'autres rôles que ceux de jeune premier. Quelle diversité ! Il a su être solennel, tendre, burlesque ; il a su. Avec une égale simplicité non dénuée d'ampleur, pleurer, rire, et donner je ne sais quelle allure épique à une conversation téléphonique avec Dieu ! ...

Cela risquait de tourner à la plaisanterie d'opérette. Or en pensa bien plutôt à telles audaces d'images raccordant l'extrême passé au plus lointain futur qui donnent tant de force à certains poèmes de Jean Cocteau.

Deux autres d'entre les comédiens groupés et si bien assouplis par M. Michel Saint-Denis se sont particulièrement distingués : M. Saint-Denis lui-même qui, après avoir donné beaucoup de dignité et de réserve à l'Eléphant, a composé la plus inquiétante, la plus dangereusement ricanante figure d'ilote de village (son masque mi-japonais, un chef-d'oeuvre) et M. Aman Maistre, qui dresse un Cham qui fait penser à telles de ces figures de Maudit qui, dans les fresques de la Renaissance, évoquent le génie du mal, Satan, Lucifer ou Judas.

M. Jean Dasté, dans Japhet, offre déjà toutes les helléniques perfections de cette race, M. Jean Villard, Sem déjà pratique et averti, Mlles Marie-Madeleine Gautier, Marguerite Cavadaski, Marie-Hélène Dasté, dans Sella, Noéma, Ada, ont joué et se sont trémoussées de leur mieux, parfois avec plus de gymnastique que d'harmonie.

Mais tous furent admirables d'entrain et de diversité, aidés dans leur tâche par les costumes ou plutôt les déguisements pleins d'esprit et de sens schématique dessinés par Mme Marie-Hélène Dasté. Celui du Lion, qui raille si gentiment les lions de l'Institut ou de tel grand magasin, celui du Singe où l'oeil joue di justement (M. Pierre Assy collabora avec finesse à cette évocation), celui de l'Eléphant, celui de la Vache, enfin celui de l'Ours excellemment réalisé pas M. Pierre Alder, permirent tous des mines, toujours réglées avec beaucoup d'intelligence, à MM. Jean Saran, Michel Saint-Denis encore, Mlle Marie-Hélène Dasté, tandis que l'Agneau, le Loup, le Tigre, Mmes Suzanne Maistre, Marie-Madeleine Gautier, Marthe Herlin ne se

montraient pas moins dociles ni habiles. Enfin, Mlle Suzanne Bing, que l'on revoyait avec plaisir, a joué la pauvre Maman, l'incrédule épouse de Noé, avec la plus heureuse application.

Les décors sont situés dans ce qu'on appelle désormais un “dispositif scénique”, dû à M. André Barsacq. J'avoue que cette cloche à plongeur, si elle est commode pour disposer au centre et sur les côtés des projecteurs, donne aux éléments spatiaux des décors qui s'y insèrent un je ne sais quoi d'assez inquiétant. Se trouve-t-on au théâtre ou sous les mers devant un décor fragile protégé par une carcasse de sous-marin ? D'ailleurs, si le décor des deuxième, troisième et quatrième actes est excellent et d'un caractère primitif à la fois large et simple, j'ai trouvé beaucoup moins réussie la façon de figurer la végétation luxuriante de baobab, que veut nous présenter le premier acte.

Cela éveille plutôt l'idée d'énormes tuyautages pour les égouts d'une cité future. Mais ce sont là observations de détail. Dans l'ensemble, la troupe, née sous l'inspiration de Copeau, pourra sitôt qu'elle se mettra au service de textes supérieurs, décupler ses possibilités physiques, son zèle et son intelligence incontestable de la scène ».

Henri Ghéon, “Noé chez les Quinze”, in *Jeux, Tréteaux & Personnages*, II anno, N° 5, 15 febbraio 1931, pp. 145-158.

« [André Obey] Heureux poète et comme je l'envie ! Le voici commençant sa pièce dans les conditions les plus favorables, à la création dramatique, les conditions normales, celles de Molière et de Shakespeare : *il a ses acteurs sous la main*. [...] Ils [les Quinze] disent à l'auteur : “ Voici ce que nous savons faire. Faites de nous ce que vous voudrez, mais faites quelque chose de bien”. Et comme ils savent faire beaucoup de choses, de celles qu'on ne sait plus faire au théâtre, le dramaturge a l'embarras du choix. [...] Voici longtemps qu'aucun de ses confrères, les vivants et les morts, n'a été à pareille fête. Il sculpte en pleine pierre, il peint en pleine pâte. Du premier jusqu'au dernier jour, il peut tailler et retailler sa pièce sur le vif, retrancher, ajouter,

suivant les possibilités qu'il découvre ; il peut la refaire avec ses complices, obéissants mais compétents, et qui ne boudent pas le travail ...

[...] l'on vit ce spectacle sans précédent d'un [Pierre Fresnay] des comédiens les plus grands de l'heure, les plus justement consacrés, les mieux achalandés aussi, se plier à la discipline et à la technique communes, au milieu des petits élèves, pour le plaisir. Si bien que la tentative des Quinze nait devant nous sous le signe de l'héroïsme. Présage heureux, quoi qu'en puissent dire les rieurs.

[...] il faudrait parler longuement du chœur et de l'emploi qu'en ont fait Obey et les Quinze. Réduite à son essence, on pourrait dire que la pièce, analogue en ceci à telle tragédie Eschylienne, ne comporte qu'un personnage et un chœur.

[...] ces ensembles, marches, danses, attitudes, jeux, qui autour de Noé évoquent ou figurent un monde harmonieux d'humanité et de nature, de passion, de beauté et de grâce. [...] On a l'impression que le chœur des Quinze, jouant sa chance devant le public de Paris, a voulu avant tout lui montrer ce qu'il savait faire et que l'on ne fait nulle part. De là certains cris et certaines marches qui ressemblent trop à des exercices, une sorte d'athlétisme abstrait. [...] Á certains moments de Noé – je dis à certains moments seulement – il semblait porté en avant, comme un défi.

[...] Des années de travail secret ; l'étude, l'approfondissement de tous les moyens de la scène [...]. Nos espoirs confirmés, un champ illimité ouvert à la poésie dramatique, je *jeu* rendu à son véritable destin, la résurrection du *choeur* ».

6.2. *Le Viol de Lucrece* di André Obey²

Da un poema di Shakespeare

Scene e costumi di André Barsacq

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze

Prima messinscena:

12 marzo 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi

Tournée:

Théâtre de la Comédie, Ginevra, 25 e 26 aprile 1931

Schauspielhaus, Zurigo, 5 maggio 1931

Théâtre de l'Atelier, Parigi, dal 19 al 26 maggio 1931

Arts Theatre Club, Londra, dal 17 al 21 giugno 1931

Ambassadors Theatre, Londra, dal 29 giugno al 4 luglio 1931

Théâtre de l'Atelier, Parigi, dal 5 al 14 dicembre 1931

New Theatre, Londra, dal 29 febbraio al 2 marzo 1932

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 7 e 8 marzo 1932

Théâtre Montmartre, Parigi, dal 5 al 28 dicembre 1932

Studio des Champs-Élysées, Parigi, dal 29 dicembre 1932 al 30 gennaio
1933

Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi, dal 7 al 13 febbraio 1933

Cercle Royal Artistique et littéraire, Anversa, 3 marzo 1933

Auditorium de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 6 aprile 1933

Wyndham's Theatre, Londra, dal 26 giugno al 2 luglio 1933

Stadsschouwburg, Amsterdam, 13 novembre 1934

Totale repliche:

200 ca.

²Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/415 da (1) a (16) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

Personaggi e attori:

<i>Lucrèce</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>Emilie</i>	Marie Servane
<i>Sidonie</i>	Sylvia Bataille
<i>Julie</i>	Georgette Assy
<i>Marie</i>	Marthe Herlin
<i>Tarquin</i>	Louis Raymond (poi sostituito da Gerard Ferat)
<i>Collatin</i>	Yves Forget
<i>Brutus</i>	Michel Saint-Denis (poi sostituito da Jean Saran)
<i>Valère</i>	Sylvain Itkine
<i>Les serviteurs</i>	Pierre Assy, Pierre Alder, Georges Rollin
<i>Premier soldat</i>	Sylvain Itkine
<i>Second soldat</i>	Pierre Assy
<i>Les Officiers</i>	Pierre Alder, Georges Rollin
<i>La Récitante</i>	Marie-Madeleine Gautier
<i>Le Récitant</i>	Auguste Bovério

Recensioni:

Henri Ghéon, “*Lucrèce* chez les Quinze”, in *Jeux, Tréteaux & Personnages*, II anno, N° 7, 15 aprile 1931.

« Les quinze ont joué leur seconde partie. Ils l'ont gagnée. Elle a surpris; elle a ravi. Elle a choqué; elle a conquis. Elle apporte du moins cet avantage d'éclairer le dessein de la jeune troupe, de préciser sur quel terrain celle-ci entend se mouvoir.

– *Le Viol de Lucrèce!!* Rêvons-nous? Après ce “*Noé* des familles” où le mot **amour** n'est pas prononcé, ce qui dispensa, entre parenthèse, de le

remplacer par le mot **tambour**! Piqués au jeu par d'indignes critiques, les purs enfants dont on plaisantait l'innocence se seraient-ils mués tout à coup en "mauvais garçons"?

– Non, ils n'ont pas changé; vous vous êtes trompés sur eux. Quelles que soient leurs convictions personnelles – très diverses, je crois – ils ne dépendent ni de Rome, ni de **l'Armée du Salut**, ni de **l'Union pour la vérité**! Ils ne se sont proposés aucune tâche d'édification spirituelle. Ce sont des comédiens, voilà tout; des comédiens honnêtes spéculer sur le scandale, mais qui ne souffrent pas non plus, à l'ordinaire, dans l'exercice de leur art, les limitations ou les prudences que leur imposerait, s'ils le rencontraient d'aventure, un public enfantin ou adolescent, un public confessionnel. *Noé* a pu donner le change. *Lucrèce* remet les choses en leur place. Oui, les Quinze s'adressent à **l'homme**, à l'homme qui n'ignore rien de la vie et que le spectacle du mal ne saurait choquer ni troubler, quand celui-ci est présenté sans complaisance. Or, c'est le cas ici: en dépit de son titre, de ses dehors, de l'acte second tout entier qui traite le sujet à cru, *Lucrèce* est un spectacle noble et chaste.

– Cela vous plaît à dire...

– J'espère bien le démontrer. Mais si nous partons de ce pied, nous voici engagés dans un débat sans fin, dans un problème qui n'admet, je le crains bien, que des solutions d'espèce, celui de **la moralité dans l'art...** J'y renoncerais sur le champ, car il n'est pas d'ordre technique, si, dans le cas présent, la technique elle-même, par sa délicatesse, sa puissance et son à-propos, ne fournissait précisément la solution que je souhaite, et par sa vertu même ne purifiait le tableau.

–Vous ne ferez pas, m'objectera-t-on, que le viol ne soit pas un viol.

–Non, sans doute. Mais la technique du poète, du metteur en scène, du comédien, pourra faire que notre esprit, fixé sur le plan de l'honneur, de la pitié, de l'héroïsme, ou même simplement de la beauté, inhibe littéralement en nous toute réaction sensuelle, de défense ou d'acquiescement, la honte ou l'impudicité.

“Scène terrible, écrit Gérard d'Houville, si difficile, si dangereuse à jouer, et qui se joue là toute entière dans ce lit, au bord de ce lit! Scène d'une violence et d'une horreur inouïes, mais **que domine mystérieusement pour la laisser supporter au public le plus pointilleux, la pureté, la candeur, l'honnêteté de Lucrece**”.

Le mystère de cette purification, il réside d'abord sans doute, dans la grandeur du sujet même, avec ses prolongements infinis; puis dans ce duvet de fleur dont l'a enveloppé le génie de Shakespeare poète. Mais il faut l'avouer, tout cela serait vain, sans l'usage qu'en ont su faire le dramaturge, le metteur en scène, les protagonistes, les récitants, et aussi le décorateur: personne n'est de trop dans cette affaire. Avec un poème donné, **qui vivait dans le livre**, il s'agissait d'en faire un autre, semblable ou équivalent au premier **qui vécût sur la scène**. Que le propos fût risqué, j'en conviens ; qu'il ne soit pas trop à recommander, j'en conviens encore. **Un hybride, poème et drame**. Mais quel triomphe pour les jardiniers!

D'autres auteurs auraient gardé leurs coudées franches, ramassé quelques vers et quelques images, et empoigné le sujet dans la masse, sans se soucier du chef-d'oeuvre qui l'a filtré. Obey, à tort ou à raison, (affirmons: à raison, puisqu'il a réussi) s'est placé devant celui-ci pour le servir: pour lui faire rendre tout son suc, son parfum autant que sa sève; pour l'exalter tout en le respectant; pour le rendre visible sans le désenchanter; pour l'animer sans rompre la ligne du chant, avant tout sereine et méditative. Il ne s'est permis d'inventer que des scènes de transition, Lucrece en son foyer, le lever des servantes. Tout le reste se trouve dans le poème, explicitement ou implicitement. Mais il lui fallait le placer dans un ordre nouveau, dans une nouvelle harmonie. Si **l'ordre** est l'essence même de l'art, on ne saurait sous-estimer ici la part créatrice du dramaturge, et c'est cet ordre qu'il faut étudier.

Qu'on ne se le dissimule pas: la mise en œuvre et la mise au point de *Noé* étaient en comparaison d'une simplicité enfantine. Car Noé roulait sur un plan unique; le premier déclic lâché, tout suivait. Dans *Lucrece*, deux plans au

moins: le plan poème, le plan drame; le plan cadre, le plan tableau; **le plan des récitants**: voix du poète, voix de l'histoire, voix secrète des personnages; **le plan de l'action** où l'essentiel est moins dit que vécu, moins vécu que montré, moins montré parfois qu'indiqué, à distance, en retrait du cadre. Comment vont communiquer ces deux plans, pour assurer à la pièce sa cohérence, à l'émotion son unité? Il faut que les sangs se mélangent, ou **l'hybride** ne naîtra pas.

André Obey a tourné la difficulté en faisant de ses récitants deux mystérieux génies, couverts d'un masque blême et doués de prévision. Et ils verront venir l'événement, et ils nous en feront confiance, et ils essaieront de le retenir, de l'empêcher ou de le retarder. Ils ne pourront rien; mais par là, ils multiplieront notre angoisse. Voilà qui est d'un dramaturge. Accrochés à nous d'une main (c'est une façon de parler), de l'autre, ils se cramponneront au personnages, pour le conseiller ou les semoncer, les consoler ou les maudire... En vain aussi; mais cela nous soulage et, grâce à eux, le courant de communion entre le public et le drame, à travers le poème, ne souffre pas d'interruption.

Cela est beau sur le papier. Mais ce lien psychologique, ne prendre force et efficacité sur scène, que si la technique la plus précise et aussi la plus délicate préside à son insertion sur les deux plans en question. Il faut ici un miracle de goût et de métier, de propriété, de mesure, pour tresser et pour rabouter les gestes, les mots, les silences, les éclats de voix, les écarts de timbres, les bonds du rythme, les couleurs, les ombres, sur le même plan et d'un plan à l'autre, de façon à former cette mélodie continue qui emprunte ses notes à tous les modes d'expression et qui est proprement et essentiellement le **drame**. La moindre hésitation fait trou; la moindre imperfection fait tache... Que l'on réfléchisse seulement à ceci: marcher dans le silence, d'une marche qui signifie, ou sur les paroles d'un autre, comme un commentaire vivant; reprendre voix tout à coup au commandement; se trouver prêt toujours à repartir, comme la flûte dans l'orchestre; et, entre temps, tenir sa place, remplir son rôle, persister dans l'être, **comme si l'on jouait, sans jouer**. C'est tout l'art

dramatique (que l'on ne pratique guère). Voilà pourtant ce qu'on exige du moindre rôle dans *Lucrece*, sur le plan de la poésie et sur le plan de la réalité.

Et on l'obtient.

J'ai entendu deux fois la pièce. A la générale, d'ailleurs troublée, (comme il convient à cette cérémonie qu'on peut dire funèbre, quand ce n'est pas sinistre), de par la mauvaise volonté des assistants, j'ai souffert par moments de certain désaccord entre les voix; et la chose est intolérable, dans un drame qui semble, dès le début, opter pour la musique et une musique de dessin. Je dois à la vérité d'avouer qu'à la seconde audition l'orchestre dramatique fut impeccable.

Et je compris alors pourquoi la tragédie n'était pas celle de la violence de Tarquin, mais celle de la pureté de Lucrece. L'art a jeté son voile sur le mal; il a tissé un voile aérien entre nous et le fait brutal; entre nous et sa représentation brutale sur la scène. La violence qui nous bouleverse n'entame, n'atteint la pureté, ni de l'héroïne, ni de la poésie et tout deux demeurent pour nous pareils à ces fragiles colonnettes du lit, à ces rideaux de soie bleu tendre qui le couvrent. Obey, Saint Denis, Barsacq, les acteurs auront trouvé dans la perfection du jeu, dans la rareté de la présentation, l'équivalent de la perfection et de la rareté des mots, joints en poésie par Shakespeare. Les sens shakespeariens de cette subtile harmonie? Tout ceci est un songe, et tout ceci est vrai pourtant.

Je m'aperçois que je n'ai rien conté. On consultera l'Histoire Romaine. A la vérité, ce forfait ignoble, dont la République sortit, on m'en instruisait en classe, à treize ans; on doit l'apprendre encore aux écoliers; voilà qui atténue singulièrement le scandale. Résumons l'action, pour piquer quelques notes en passant.

Premier acte. Un chef-d'oeuvre de présentation – surtout quand on connaît toute la pièce. On est avisé par deux sentinelles, pendant une beuverie d'officiers, de la vertu de la belle Lucrece, de la tranquillité et de l'amour de son époux, de la passion jalouse et mauvaise qui lève en Sextus Tarquin, sild

du roi. Celui-ci entre d'un bond, demande un cheval, sort d'un bond, et voici Lucrece filant, dans une lumière blonde, en compagnie de ses servantes: contraste de haut goût. Après un chœur de babillages ravissants, Tarquin s'annonce. Surprise, émoi. On le reçoit comme on le doit, mais sans lui parler: ici le récitant parle pour lui et pour Lucrece. A la première audition, j'avoue m'être senti gêné; j'avais le sentiment qu'une scène capitale, difficile sans doute, venait d'être esquivée, que les fondations de la pièce manquaient de volume et de poids. A la seconde, je compris que l'auteur tenait à partir du silence, à ménager les mots pour préparer des effets de mots plus puissants. Le public, hélas! N'est pas averti... et il ne viendra qu'une fois sans doute. Le voici alerté, mais il n'a pas son compte, tout comme moi le premier soir, Notez que je ne connais guère de rythme plus beau au théâtre que la montée vers le fond de la scène, de Tarquin parlant à Lucrece; ils expriment tout en marchant. Mais, que l'on me permette de le répéter, d'autant que ce sera la seule objection de principe que j'opposerai à la pièce: un tableau heureux, un pas suggestif, est-ce assez pour nourrir une exposition? Ici la passion du **jeu** se retourne contre son objet: le seul instant dans la pièce où le **jeu abuse**.

Second acte. La chambre. Présages funèbres. L'approche de Tarquin. Il ne finit pas de venir. C'est ce qu'il faut: qu'elle repose en paix, la douce! Nous devons craindre longuement pour elle. De colonne en colonne, à travers les couloirs, le monstre. Ici la grande scène – je n'ai pas à y revenir – qui classe un dramaturge, un metteur en scène, un décorateur – et des comédiens. Rien de plus violent, mais de plus concerté; rien de plus naturel mais de plus dessiné; en conformité absolue avec l'action intérieure. Ce débat qui est un combat, ce concert technique qui le saute. Qu'à aucune minute elle ne fasse tort à l'émotion, ni chez le spectateur, ni chez l'acteur, voilà par surcroît le miracle. Personne n'oubliera jamais le cri des récitants: «Roi, fils de roi...» et Lucrece sautant du lit, en ramenant sur soi la couverture. Le style, dans la vérité.

Troisième acte. La vie continue. Comme tout les matins, on réveille Lucrece, en lui offrant des fruits dans un grand panier. Elle dort? non, elle veille et se déchire. Que d'horreur dans ses plaintes! que de délicatesse dans

ses demi-aveux! A aucun moment Mari-Hélène Dasté, dont c'est la premier grand rôle, ne nous a paru si pure et si belle; elle ne passe pas ses moyens, elle reste une femme; et c'est pourquoi elle émeut tant.

Quatrième acte. Voici l'histoire. Comme le dialogue familial entre les deux récitants nous rapproche de l'auteur et de sa pièce! Cris en coulisse: Brutus exploitera le forfait; la justice immanente s'est levée. Tout cela sobre, net, de bonne qualité. Le mari de Lucrece vient d'accourir à son appel. Elle porte le deuil de son corps: l'âme au dedans est restée pure: l'aveu dans un coup de poignard... Quelques silhouettes en bonne place, quelques mots justes, les colonnes de la scène fixe qui donnent de l'espace au drame en donnant du recul aux murs, cela suffit à faire grand. Tel est le dénouement de ce beau drame.

On disait après *Noé*: "Un personnel de chœur parfait. Il faudrait les voir dans des rôles". On les a vus. Encadrés par leur deux aînés, Boverio et Bing, qui se surpassèrent, aucun d'entre eux ne fut indigne d'eux. Dans les ensembles plus rien de mécanique, de scolaire; dans les soli, la convenance parfaite du ton. Il n'est que juste de louer avant tout Aman Maistre, dont on avait entrevu la valeur (dans *Thésée*) chez Falconetti, et surtout Marie-Hélène Dasté qui vient de remporter la plus difficile victoire.

Nous saurons aussi désormais que la Compagnie des Quinze, si elle a une religion, c'est celle de la **qualité**; qu'elle est bien décidée à ne priver le drame d'aucun de ses moyens à condition qu'ils restent dignes. En art **l'objet** commande; **la conformité à l'objet** (ou à son esprit), voilà sa première exigence. Qu'on nous présente une image du monde où le mal et le bien dominant tout à tour comme il est de règle, où l'homme animal, à son heure, triomphe de l'homme spirituel, hier Noé et aujourd'hui **Tarquin**, et l'on restera dans la norme; on aura tout le champ du destin et des passions. Mais le théâtre a poussé si loin aujourd'hui l'exploitation de la concupiscence que, corrompant les uns, il a déclenché chez les autres une réaction puritaine non moins préjudiciable à l'art. De sorte que le grand public a formé deux parties adverses, celui de la morale, celui de l'immoralité. Les uns ne veulent que de

beaux sentiments, les autres que de mauvais, et le dernier parti a l'avantage. Jamais vous ne persuaderez les uns du droit absolu qu'a l'artiste, sans risques de diminution, de porter à la scène un drame non sexuel: "Au patronage, vieux **Noé !**" (avec Macbeth, Athalie, Antigone!) Et jamais les autres n'accepteront qu'il s'accorde celui de peindre la folie charnelle (Et **Phèdre**, cependant?). En vérité, le même auteur, sans rien modifier à sa position, par simple respect du réel, aura l'air de changer de camp à chaque pièce. Lui seul est dans le vrai. Sujets purs, sujets impurs, l'intention fait tout – et l'art. *Le Viol de Lucrèce* émeut et exalte, purifie, édifie, autant et peut-être plus que *Noé*. Répétons-le; il n'y eut pas scandale.

Plutôt, le scandale ne fut pas où on l'attendait. Au lendemain de la générale, on put lire sous la plume d'un critique notoire, par ailleurs auteur dramatique (il vaut mieux ne pas le nommer: il s'est retranché, de ce fait, de toute société humaine, de toute communauté civilisée) la phrase que voici:

"Si l'on estime que l'honneur d'une femme est une chose sérieuse, il ne faut pas s'étonner que l'aventure de Lucrèce ait inspiré une tragédie à M. Obey".

Notre confrère, M. X... ne l'estime point; ses pièces en font bon marché. Cela nous en explique la faiblesse et l'inanité; elles partagent ce privilège avec toute la littérature de boulevard. **"Si l'on estime que l'honneur d'une femme..."** Voilà signé le brevet d'infamie du théâtre contemporain, de ses auteurs, de sa critique; voilà signé le certificat de décès de l'art tragique qui a besoin d'honneur pour subsister.

Les Quinze croient encore à l'honneur et c'est pourquoi ils croient à l'art tragique. Tous ceux que *Lucrèce* a bouleversés, comme une merveilleuse leçon de technique mise au service du plus irremplaçable et du plus haut des sentiments non religieux dont s'honore l'humanité, leur en seront reconnaissants deux fois en tant qu'artistes, en tant qu'hommes. O pauvre public divisé qui ne s'entend même pas sur l'humain! ».

6.3. *La mauvaise conduite* di Jean Variot³

Da *Menecmi* di Plauto

Scene e costumi di René Moulaert

Costumi realizzati dagli Atelier Mathieu-Solatgès

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze

Prima messinscena:

5 novembre 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi

Tournée:

Les Célestins, Lione, dal 20 al 23 gennaio 1932

New Theatre, Londra, dal 1 febbraio al 2 marzo 1932

Théâtre de la Comédie, Ginevra, 1 e 2 ottobre 1932

Théâtre Municipal, Losanna, 5 ottobre 1932

Théâtre Municipal, Orléans, 30 ottobre 1932

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 16 e 17 dicembre 1932

Auditorium de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 6 e 7 aprile 1933

Totale repliche:

70 ca

Personaggi e attori:

<i>Erotie</i>	Marguerite Cavadaski (poi sostituita da Simone Guisin)
<i>Mme Ménechme</i>	Marie-Madeleine Gautier
<i>Première Esclave</i>	Suzanne Maistre (poi sostituita da Marie Servane)
<i>Deuxième Esclave</i>	Georgette Assy (poi sostituita da Sylvia Bataille)
<i>Ménechme</i>	Jean Villard (poi sostituito da Sylvain Itkine)
<i>Sosiclès</i>	Auguste Bovério

³Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/444 da (1) a (11) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

<i>Messénion</i>	Jean Dasté (poi substituito da Georges Rollin)
<i>Legoinfre</i>	Michel Saint-Denis
<i>Cylindre</i>	Pierre Alder
<i>Le père et Le marchand de tapis</i>	Aman Maistre (poi substituito da Louis Raymond)
<i>Premier Marin</i>	Pierre Assy
<i>Deuxième Marin</i>	Jean Saran (poi substituito da Ives Forget)
<i>Le Médecin</i>	Auguste Bovério
<i>Le Commissaire</i>	Michel Saint-Denis
<i>Infirmiers et Soldats</i>	

Recensioni:

Gabriel Boissy, “L'interprétation de *La Mauvaise conduite*”, in *Comoedia*, 7 novembre 1931.

« Durant que le comédiens de la Compagnie des Quinze jouaient *La Mauvaise conduit* j'eus un temps l'impression qu'ils s'évertuaient trop bruyamment, criaient trop, que cela engendrait une sorte de monotonie, mais après réflexion, je me suis rendu compte qu'ils avaient raison, et que j'avais tort de sentir ainsi. Peut-être n'ont-ils pas tout à fait raison puisque les circonstances veulent qu'ils ébattent dans ce rectangle assez bref qu'est le Théâtre du Vieux-Colombier, sur une scène dépouillé de toute draperie et, par conséquent, extrêmement sonore. Mais cette question de cadre écartée, admirons-les de nous restituer les formes sinon le rythme d'une farce venue du peuple et destinée au peuple.

[...]

Le peuple a besoin d'une écriture nette, visible de loin, du fond de la place où le spectacle lui est donné. D'où une des raisons du masque et du diapason surélevé de la diction. Le succès, plus particulièrement vif en Angleterre, de la Compagnie des Quinze, vient de ce retour aux principes spontanés et primordiaux du théâtre en plein air. Quand ils jouent, comme il s'est trouvé dans les premiers temps, des ouvres visant à nous offrir un texte

plus raffiné, la méthode peut disconvenir avec ce texte, le servir trop et le noyer, ou bien accuser son insuffisance. Avec une comédie d'aussi simple et franche allure que celle de Jean Variot, les disciples de Copeau ont raison de revenir aux façons de la comédie italienne, qui fut à l'origine celle de Molière avant qu'il ne se soit mué en auteur et comédien de la Société !

Chacun des acteurs, sauf deux ou trois, à la suite de leur chef de file M. Michel Saint-Denis dans *Legoinfre* qui précisément ouvre le spectacle, attaque donc son texte à toute voix et poursuit de la sorte. Plus particulièrement, M. Auguste Bovério dont le *Sosiclès* éclate de cynisme et d'abattage, Mlle Marguerite Cavadaski, laquelle manque tout de même à l'excès de diversité dans *Erotie*, enfin Mme Marie-Madeleine Gautier qui, dans *Mme Ménechme* pousse la charge jusqu'à l'extrême, sans quitter une vérité parfois voisine du cauchemar.

M. Jean Dasté dans *Messénion*, MM. Pierre Assy et Jean Saran dans deux merveilleuses silhouettes stylisées de marine, suivent du même pied. Il n'est guère que M. Jean Villard dans *Ménechme* et M. Aman Maistre dans les deux figures du père et du marchand de tapis (si étonnamment dissemblables qu'il est absolument impossible de croire que le même comédien les réalise) qui s'écartent quelque peu de ce ton et usent de nuances de comédie courante. Le tempérament de leurs personnages et point leur seule décision le justifie. Si *Ménechme*, par exemple, est un pauvre bougre madré, timide et lâche, *Sosiclès* est tout en dehors.

Brillants résultats donc quant à l'interprétation individuelle. Par contre l'entrelacs et le rythme des ensembles peut gagner beaucoup encore. En conservant le même entrain, la même vigueur, ceci et cela paraîtra moins tendu, moins forcé le jour que les *Quinze* retrouveront cette progression qui fut le secret des grands bateleurs et dont Molière nous a laissé, dans des scènes inoubliables, le témoignage. Pour l'instant, tout est mené presque du même train. La gradation manque ; les mouvements se juxtaposent au lieu de s'articuler vers un sommet. Cela particulièrement sensible au dernier acte.

Rien de plus curieux et de plus amusant, par contre, que le partie pris pour décors et costumes dus, comme ceux de Judith, à M. René Moulaert. Ils s'accordent joliment avec le texte de Jean Variot d'aucune époque, d'aucune pays déterminé, inspiré par les seules mœurs éternelles des peuples méditerranéens. Cela est heureusement marqué par M. René Moulaert, qui nous montre à la fois un fond de mer disposé en mappemonde, véritable abstraction de planète, des éléments cubistes de cité, des "idées" de maisons. Au proscenium deux demeures, à gauche la bourgeoise, à droite le mauvais lieu, tout cela sous le symbole d'un soleil rayonnant au plafond.

Quant aux costumes, ils visent dans fantaisie, avec des moyens minables de tréteau, à fixer une synthèse utilisant des souvenirs antiques, des souvenirs de cirque, des souvenirs de Callot, de vieilles modes du siècle dernier, tout ce qui enfin, dans ces divers aspects des sociétés successives répond le mieux par son caractère à la nature de tel ou tel des personnages. Sosiclès se pavane sous une cape d'Arlequin qui serait en même temps Scaramouche et don César de Bazan. Ménechme, l'homme sérieux, est affublé d'une jaquette à taille taillée dans une toile de sac. Mme Ménechme apparaît en harpie – bourgeoise ruisselante de convention et de jais. Les deux marins, eux, semblent sortis d'un album de Jean Cocteau ou de Dufy, tandis que l'étonnant Médecin, composé par M. Bovério – en plus de Sosiclès – assaisonne le médecin classique de Molière avec nos pompeux praticiens du siècle dernier.

Cette simple et incomplète énumération montre la richesse inventive de cette jeune troupe et explique que le public trouve dans pareil spectacle toutes les pâtures qu'une intelligence surabondante y a enfermées ».

“A French *Comedy of errors*. The Compagnie des Quinze”, in *The Daily Telegraph*, 9 febbraio 1932, firmato M. D.

« Those delightful and accomplished visitors from Paris, the Compagnie des Quinze, showed us at the New Theatre last night a novel way of playing farce.

The play was not a very promising subject to work on. *La Mauvaise Conduite*, based by Jean Variot on a Plautus original, is thoroughly artificial and appallingly complicated in plot. It is a sort of *Comedy of Errors*, in which one of the initial difficulties is that everything depends for credibility on an incredibly close resemblance between two characters.

But this trouble was surmounted by the use of masks, and the employment of similar device for several of the general comic effect. Add to that the brilliant vivacity of the players, and their wholehearted abandonment to the spirit of stylized extravaganza, and you have a valuable recipe for sparkling fun.

It had a large measure of success even with this piece, the matter of which was, unfortunately, not worthy of the manner. For one act it was entirely jolly; extended over three acts, the joke wore very thin. But one could enjoy to the end moments of keen appreciation of M. Auguste Bovério's swaggering, adventurer Sosicles and M. Jean Villard's harassed Menechme. And in the part of Erotie, the greedy courtesan, Marguerite Cavadaski, with her comely attendants, added an element of peculiarly lightsome abandon and naughty charm ».

6.4. *La Vie en rose* di Armand Salacrou⁴

Scene di Lucien Coutaud

Costumi d'epoca scelti da Lucien Coutaud

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze, abbinato a *La Bataille de la Marne*

Prima messinscena:

3 dicembre 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi

Tournée:

Les Célestins, Lione, dal 20 al 23 gennaio 1932

New Theatre, Londra, dal 1 febbraio al 2 marzo 1932

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, dal 4 al 6 marzo 1932

Cercle Royal Artistique et littéraire, Anversa, 12 marzo 1932

Association internationale pour l'extension et la culture de la langue française, Verviers, 14 marzo 1932

Nouveau Théâtre, Douai, 18 marzo 1932

Totale repliche:

80 ca.

Personaggi e attori:

<i>La concierge</i>	Suzanne Bing
<i>Noémie</i>	Marguerite Cavadaski
<i>Liane</i>	Georgette Assy
<i>La bourgeoise</i>	Marthe Herlin
<i>La bonne</i>	Madeleine Koechlin
<i>Deux élégantes</i>	Marie-Hélène Dasté, Marie-Madeleine Gautier

⁴Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/418 e 4-COL-83/445 da (1) a (8) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

<i>La charcutière</i>	Suzanne Maistre
<i>La nounou</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>Le cocher et L'allumeur des réverbères</i>	Michel Saint-Denis
<i>Le Prince, Le raccommodeur de porcelaine et camelot</i>	Aman Maistre
<i>Le professeur</i>	Ivan Denis
<i>Le bourgeois et l'Ouvrier</i>	Pierre Alder
<i>Le père La Colique</i>	Jean Dasté
<i>Le jeune homme et Le marchand de journaux</i>	Jean Saran
<i>M. Justin</i>	Pierre Assy
<i>Belloche</i>	Jean Villard
<i>Le soldat</i>	Marie-Madeleine Gautier

Recension:

Gabriel Boissy, “L'interprétation de *La Vie en rose* et de *La Bataille de la Marne*”, parte dell'articolo di Etienne Rey, “*Bataille de la Marne*, pièce en deux parties de M. André Obey. *La Vie en rose*, un acte de M. Armand Salacrou”, in *Comoedia*, 5 décembre 1931.

« La Compagnie des Quinze possède dès maintenant sa manière qui ne ressemble à aucune et même plus à la manière de Copeau. J'ai eu l'occasion, au cours de ces divers spectacles, de l'analyser, et il n'y a pas à revenir sur ces notes, sauf pour préciser que l'esprit d'équipe s'est encore assuré que tout en parlant sur le diapason élevé, renouvelé du tréteau, les Quinze ont atténué ce qu'il pouvait y avoir d'excessif dans ce ton, tandis que, d'autre part, ils maintiennent ce sens de la personnalité qui veut que chacun donne un relief très vif à chacune des figures qu'il incarne.

À cet égard, l'impromptu *La Vie en rose*, de M. Salacrou, leur était particulièrement favorable. Autant de personnages, autant de types brefs, valant beaucoup plus par la silhouette composée par l'acteur que par son texte.

Les journaux illustrés de l'époque, [...] et même des gravures de mode, ont fourni les modèles de ces figures de genre où chaque artiste montre autant d'observation que de justesse dans leur adaptation à la scène. Tous sont à féliciter, tous ont du caractère et de la couleur. Mme Suzanne Bing dans la concierge, Mlles Marguerite Cavadaski et Georgette Assy dans les deux jeunes filles en route vers la galanterie, tandis que Mlle Marie-Madeleine Gautier disait sur le ton faux de l'époque admirablement bien retrouvé – sinon conservé par certaines conservatoires – des phrases de romans du même temps.

M. Aman Maistre, décidément frégolique, a excellé particulièrement dans sa caricature très en dehors du prince russe, tandis que M. Michel Saint-Denis donne au cocher de fiacre le ton et cette grasse et pléthorique largeur qui incarne si bien le bon peuple de Paris. M. Jean Dasté, dans sa fine réserve, n'est pas moins amusant en Père La Colique et MM. Jean Villard, Ivan Denis, Pierre Assy donnent du coloris à M. Justin, Belloche et le Conscrit, ainsi que Mme Suzanne Maistre à une sensuelle et madrée charcutière. Tout cela grouille avec une incomparable animation dans un décor où chaque ligne a une volonté évocatrice très heureusement écrite par M. Lucien Coutaud.

[...] la pièce de M. André Obey sur *Bataille de la Marne* est beaucoup plus un spectacle qu'une pièce, c'est-à-dire que la mise en scène, l'évocation par des formes, par des bruits, par des images, l'emporte de beaucoup sur l'action née d'un texte évocateur. Tout cet appareil domine le spectacle. D'ailleurs, ce spectacle a été réglé avec un goût, avec un sens de formes suggestives constamment heureux et pour ceux qui vécurent dans leur réalité directe ces heures de feu, émouvant jusqu'aux larmes.

[...] par delà les volumes d'habile suggestion de M. André Barsacq qui divisent ingénieusement la scène en plans, en cheminements, en mamelons, en déclivités et nous font cheminer sur le sol de l'Ile-de-France, par delà des imitations assez mauvaises d'ailleurs du tac-tac des mitrailleuses, du vrombissement des obus, du sifflement des balles, du chant perpétuel de l'alouette de France, il y a dans cette mise en scène des parties véritablement

très belles. D'abord le chœur composé par les paysannes, Mmes Marie-Madeleine Gautier, Marguerite Cavadaski, Georgette Assy, Marthe Herlin, Madeleine Koechlin, Suzanne Maistre qui, sous la sombre robe à plis lourds sur laquelle tombe le tablier vert, composent dans un style "Courbet et Manet" un chœur de la plus haute expression. Il y a aussi M. Michel Saint-Denis, lequel, avec une force pléthorique d'un caractère jovial, cordial et spécifiquement français, figure à lui tout seul les quatre principaux types du civil de l'arrière : le paysan, le médecin, le jardinier, le chauffeur de taxi. Tous très justement fixés, le timbre haut ou sage, le corps tantôt abondant, tantôt réservé, la bonne humeur et le bon sens imperturbable de gens de notre peuple. C'est aussi M. Aman Maistre qui, une fois de plus, réussit avec beaucoup de diversité, une souriante silhouette de l'officier français – si semblable à la vérité trop cachée – et celle toute différente du soldat allemand, automate, dur, implacable.

Moins de bonheur dans la groupe de soldats ; ils ne sont pas aussi justement réussis dans la note nettement française réalisée pour les autres personnages ou pour le chœur des femmes. Pourquoi cet air de bataillon disciplinaire : les visages eussent gagné à ne pas avoir cette teinte rasée, brûlée des mêmes compagnies spéciales. Au moment de la Marne toutes les faces étaient broussailleuses. Mlle Marguerite Cavadaski a réalisé avec beaucoup de grâce et de poésie romantique et en même temps villageoise, l'aristocratique figure de Sylvie tandis que Mme Suzanne Bing se montrait bien émouvante par cette volonté de mère digne de Joffre maîtrisant la plus bouleversante douleur.

Mais faisons une place à part à deux figures véritablement grandioses, celle de la France et celle de Messenger, érigées par Marie-Hélène Dasté et M. Auguste Bovério. L'un et l'autre, par l'habile composition du costume, par l'ampleur lourde des plis, par le type stylisé et en même temps légèrement romantique du visage chez M. Bovério, de la chevelure à demi-dénouée, et de l'expression ouverte des traits chez Marie-Hélène Dasté, nous firent vraiment croire qu'étaient descendues sur la scène deux de ces grandioses figures qui

hantent les œuvres inspirées de Rude, de Delacroix ou du Daumier héroïque. À eux deux, M. Auguste Bovério et Mme Marie-Hélène Dasté, non seulement menèrent le jeu, mais placèrent constamment les moindres et parfois les plus menus éléments de la mise en scène sur un plan élevé qui imposait l'admiration.

Si l'on ajoute que les costumes étaient – nous dit le programme – dessinés par Marie-Hélène Dasté, comment ne pas applaudir plus particulièrement à la belle intelligence qui s'en dégage et qui déjà fait entrer dans la légende des souvenirs et des formes si proches de nous ! ».

6.5. *La Bataille de la Marne* di André Obey⁵

Scene di André Barsacq

Costumi di Marie-Hélène Dasté

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze, abbinato a *La Vie en rose*

Prix Brioux conferito ad André Obey il 17 dicembre 1931

Prima messinscena:

3 dicembre 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi

Tournée:

Les Célestins, Lione, dal 20 al 23 gennaio 1932

New Theatre, Londra, dal primo febbraio al 2 marzo 1932

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, dal 4 al 6 marzo 1932

Cercle Royal Artistique et littéraire, Anversa, 12 marzo 1932

Association internationale pour l'extension et la culture de la langue française, Verviers, 14 marzo 1932

Nouveau Théâtre, Douai, 18 marzo 1932

Totale repliche:

80 ca.

Personaggi e attori:

France Marie-Hélène Dasté

La Mère et

La vieille dame Suzanne Bing

Sylvie Marguerite Cavadaski

Première femme Marie-Madeleine Gautier

Les femmes Marguerite Cavadaski, Georgette Assy, Marthe Herlin, Madeleine Koechlin, Suzanne Maistre

⁵Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/418 e 4-COL-83/446 da (1) a (8) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

<i>Le messenger</i>	Auguste Bovério
<i>Le civil: Le paysan, le docteur, le jardinier, le chauffeur de taxi</i>	Michel Saint-Denis
<i>L'officiel et L'allemand</i>	Aman Maistre
<i>Les Soldats</i>	Pierre Alder, Pierre Assy, Jean Dasté, Jean Saran, Jean Villard

Recensioni:

Si veda l'articolo di Gabriel Boissy, “L'interprétation de *La Vie en rose* et de *La Bataille de la Marne*”, parte dell'articolo di Etienne Rey, “*Bataille de la Marne*, pièce en deux parties de M. André Obey. *La Vie en rose*, un acte de M. Armand Salacrou”, in *Comoedia*, 5 décembre 1931, inserito nella scheda dello spettacolo *La Vie en rose* di Armand Salacrou.

Si riporta di seguito il rapporto dell'attribuzione de Prix Brieux alla pièce di André Obey, *La Bataille de la Marne*.

« Institut de France, Académie Française, Séance publique annuelle, 17 décembre 1931, Rapport de M. René Doumic, secrétaire perpétuel :

Un prix entre tous par son importance même, est pour nous d'une attribution difficile: c'est celui que notre confrère Brieux a doté d'une somme de Trente mille Francs, destinée à récompenser une pièce de théâtre “à tendances sociales et moralisatrices”. Si l'oeuvre récompensée est seulement honorable, la disproportion est évidente. Il faut en trouver une qui sorte des sentiers battus, qui se dégage des formules connues et usées où éclatent la vie, la jeunesse, la passion de l'art et la foi dans son avenir.

C'est une sorte d'allégresse, j'en suis témoin, que vous avez éprouvée à trouver ces conditions réunies dans la pièce de M. André Obey, *Bataille de la Marne*, que donne depuis quelques jours la Compagnie des Quinze et à

laquelle vous vous êtes empressés de décerner le prix, dans la semaine même où elle venait d'être jouée pour la première fois.

Est-ce parce que la Bataille de la Marne a été notre Salamine? L'imagination de l'auteur est retournée tout naturellement vers ce modèle d'éternelle beauté qu'ont créé les tragiques grecs. Comme eux, il nous présente du drame humain une image stylisée, dans *Bataille de la Marne*, l'individu disparaît; il cède la place à des personnages collectifs : la France personnifiée, devenue une personne comme elle l'était pour Michelet, et que nous allons voir devant nous souffrir, transir, espérer, renaitre; les Soldats; les Provinces envahies, représentées par des femmes en robe noire et tablier bleu de paysannes et qui composeront le chœur. Ce chœur, à la manière antique, devait avoir sa place dans une pièce faite du calvaire de tout un peuple. Un Messager annonce à mesure les événements de la guerre, tels qu'il les voit, – car il les voit se dérouler sous ses yeux – il y assiste, et il nous y fait assister, par le récit qu'il en donne, entrecoupé, haché, haletant, et dont l'émotion qui se lit dans ses yeux, qui s'entend dans sa voix, trouve aussitôt le chemin de nos cœurs.

Deux parties. La première enveloppée d'une atmosphère d'angoisse grandissante? Auprès quelques succès illusoire, les frontières violées, le territoire envahi. L'ennemi n'apparaît pas encore, mais un chant lointain d'abord et qui peu à peu devient plus perceptible, la sombre harmonie du choral de Luther en dénonce l'approche. Cependant passent sur la scène, harassés, déprimés, nos enfants au pantalon rouge souillé de boue. Et voici surgir, casqué, ciré, reluisant, l'envahisseur.

Seconde partie. Le rétablissement. Comment, pourquoi? L'air s'est purifié. La confiance est revenue. C'est l'impondérable, l'âme mystique du combat. Il y aura encore de durs moments, la crainte qu'à nouveau tout soit perdu. On percevra encore le chant de guerre de l'avance ennemie ... Mais écoutez maintenant: cette note aigre, c'est le fifre qui sonne la retraite allemande. Déjà les femmes du chœur s'élancent vers leur village délivré ...

Hélas! Que font là-bas victorieux? Ils creusent des tranchés. La guerre s'immobilise.

Voici la pièce. On voit tout de suite ce qui en fait la nouveauté. Un symbolisme obtenu par un procédé de simplification tout classique – un exposé direct qui présente les faits dans leur réalité objective et leur rigoureuse précision – tels sont les deux éléments qui, loin de se contrarier se complètent, caractérisant la conception dramatique de l'auteur. Pas de littérature, au sens fâcheux du mot. Pas une phrase. Pas un couplet patriotique. Rien de ce que les combattants appelaient “bourrage de crâne”. Mais la simplicité toute nue, une prose vigoureuse et sobre, un art qui ne s'aperçoit pas. Rien pour les yeux. Pas de décors: tout se passe devant une toile de fond. Pas de mise en scène, rien de ce fameux art de faire mouvoir les foules qui consiste à remplacer le dialogue par la figuration: tout cela, qui n'est que pour les yeux, aurait affaibli l'impression. C'est parce qu'on ne voit rien qu'on peut tout imaginer.

Oeuvre dramatique, oeuvre poétique. Est-elle “de tendances sociales et moralisatrices?” Comment en juger? Vous vous êtes rappelé cette pensée de La Bruyère: “Quand une lecture vous élève l'esprit et vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage: il est bon, et fait de main d'ouvrier”. Vous n'avez pas cherché une autre règle: vous avez jugé l'ouvrage bon et récompensé l'ouvrier.

J'ajoute, et vous m'en voudriez de ne pas ajouter, que la pièce est admirablement jouée. Les quinze acteurs, de Mme Marie-Hélène Dasté, la France, si noble d'attitudes, si émouvante, aux paysannes du chœur, de M. Boverio, messenger magnifique qui, drapé dans son carrick, a des allures de prophète, à M. Saint-Denis, le chauffeur de taxi – vous vous souvenez: les taxis de la Marne! tous ont apporté dans ces rôles, qui sont à peine des rôles, la même ardeur de conviction, la même probité, le même sens de la grandeur. Je suis l'interprète de l'Académie en adressant ses félicitations à la jeune et vaillante Compagnie des Quinze, qui, pour l'avoir si bien mérité par son bel effort artistique, doit, elle aussi, être à l'honneur ».

6.6. *Lanceurs de graines* di Jean Giono⁶

Scene di André Barsacq

Costumi di Marie-Hélène Dasté

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze

Prima messinscena:

1 ottobre 1932, Théâtre de la Comédie, Ginevra

Prima parigina: 8 novembre 1932, Théâtre Montmartre, Parigi

Tournée:

Théâtre de la Comédie, Ginevra, 1 ottobre 1932

Montreux, Kursaal, 4 ottobre 1932

Théâtre Municipal, Losanna, 6 ottobre 1932

Grenoble, 7 ottobre 1932

Etoile-Théâtre, Saint-Etienne, 20 ottobre 1932

Les Heures (salle Rameau), Lione, 21 ottobre 1932

Théâtre Municipal, Beaune, 22 ottobre 1932

Théâtre d'Orléans, Orléans, 30 ottobre 1932

Théâtre Montmartre, Parigi, dal 8 novembre al 4 dicembre 1932

Wyndham's Theatre, Londra, 8 luglio 1933

Arts Theatre Club, Londra, dal 14 al 21 maggio 1934

Totale repliche:

50 ca.

Personaggi e attori:

Aubert Louis Raymond

Maître Antoine Auguste Boverio

Ier Ouvrier Pierre Alder

⁶Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/467 da (1) a (11) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

2° –	Yves Forget
3° –	Pierre Assy
4° –	Georges Rollin
<i>Le Colporteur</i>	Sylvain Itkine
<i>Madame Delphine</i>	Monys Prad
<i>Catherine</i>	Marguerite Cavadaski
<i>Marthe</i>	Marie Servane
<i>Berthe</i>	Sylvia Bataille

Recensioni:

“*Lanceurs de graines* par la Compagnie des Quinze au Théâtre de l'Atelier”, in *Le Journal*, il 13 novembre 1932. Senza firma, siglato G. L. C.

« Nous avons passé une belle et noble soirée à l'Atelier, où la Compagnie des Quinze nous avait convié à assister à *Lanceurs de graines*, la première pièce de Jean Giono. C'était la, cependant, une grande erreur. *Lanceurs de graines* fait déjà mieux que de nous annoncer un grand dramaturge poète.

Il s'agit d'une tragédie rustique. Elle se passe dans les forêts de la Haute Provence. Toute la nature participe invisiblement à ce drame qui met aux prises un jeune paysan aimant sa terre pour elle-même avec ses bois, ses sources, ses oiseaux, ses troupeaux, et un paysan plus âgé qui l'aime pour les profits qu'il en peut tirer autant que pour le plaisir orgueilleux qu'il éprouve à l'asservir.

Aubert, le jeune paysan, est le beau-fils d'Antoine, le paysan positif qu'on appelle maître Antoine et qui entend être effectivement le maître du domaine, devenu le sien depuis qu'il a épousé Delphine, la mère d'Aubert, après la mort du père de celui-ci. Le premier maître du domaine était, comme son fils, un homme rêveur et doux, une sorte de poète.

On sent passer sur ce poème dramatique comme un souffle claudélien, qui paraît venir du meilleur Claudel ; car il n'y a rien de barbare dans la poésie en prose de M. Jean Giono. Le deuxième acte languit, malheureusement, un peu. Il est alourdi par trop de littérature, dans le plus mauvais sens de ce mot.

Quant à l'interprétation, elle ne nous a pas tout le temps satisfait. Si Mme Marguerite Cavadaski est remarquable par son naturel, sa grâce simple, sa diction sans emphase dans le rôle de Catherine, une servante qu'aime Aubert, M. Auguste Bovério, nous a paru plus artificiel, dans le rôle de Maître Antoine. Mme Monys Prad a d'excellentes moments dans celui de Mme Delphine. M. Louis Raymond a tenu, avec conscience, le rôle difficile d'Aubert. Les compositions de MM. Pierre Alder, Yves Forget, Pierre Assy, Georges Rollin, Sylvain Itkine, sont excellentes ».

6.7. *Vénus et Adonis* di André Obey⁷

Da un poema di Shakespeare

Musiche di Marcel Delannoy

Scene di Lucien Coutaud

Costumi di Marie-Hélène Dasté

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze, abbinato a *Le Viol de Lucrèce*

Prima messinscena:

12 luglio 1932, Salons de Lady Cunard, Londra

Prima parigina: 5 dicembre 1932, Théâtre Montmartre, Parigi

Tournée:

Studio des Champs-Élysées, Parigi, dal 29 dicembre 1932 al 30 gennaio 1933

Wyndham's Theatre, Londra, dal 26 giugno al 2 luglio 1933

Totale repliche:

70 ca.

Personaggi e attori:

<i>Vénus</i>	Germaine Dermoiz (poi sostituita da Tania Balachova)
<i>Zoé</i>	Sylvia Bataille
<i>La Mort</i>	Marie-Madeleine Gautier
<i>Adonis</i>	Yves Forget
<i>Martial</i>	Georges Rollin
<i>Sosthène</i>	Sylvain Itkine
<i>L'Amour</i>	Jacques Tavoli

⁷Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/468 da (1) a (5) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

Recension:

Gabriel Boissy, "Les Quinze reprennent *Le Viol de Lucrèce* et créent *Vénus et Adonis*, un acte d'André Obey d'après Shakespeare", in *Comoedia*, 9 décembre 1932.

« La Compagnie des Quinze vient de reprendre au Théâtre de l'Atelier *Le Viol de Lucrèce*, qui lui valut au Vieux-Colombier, voici deux ans, un si vif et si légitime succès.

On a fat de grandes louanges de la pièce que M. André Obey a tirée du poème de Shakespeare, et beaucoup de ces louanges s'adressaient surtout au spectacle qu'il a permis à la Compagnie des Quinze de réaliser.

Je ne sais s'il ne faudrait pas plutôt en louer le style, la langue pure et ferme, active et poétique a la fois et qui, à des souvenirs de la virulente langue dramatique de Shakespeare, ajoute à quoi Musset excellait.

A la lecture, le charme, l'intensité et parfois même la grandeur du *Viol de Lucrèce* apparaissent plus encore qu'à la scène, du moins tel que le voila présenté. Si nous étions a une époque où la qualité de la langue, le fini ou l'inattendu de l'expression trouvent encore un public de connaisseurs, le succès de cette œuvre serait très grand. Mais, chose curieuse, le public comme la critique, même lorsqu'ils prétendent le goûter, ne reconnaissent plus le beau langage sitôt qu'ils l'entendent dans des œuvres nouvelles.

Par contre, bien que par certaines parties de sa réalisation scénique la Compagnie des Quinze se soit montrée à la hauteur des plus heureux de ses premiers pas, il ne semble pas qu'elle ait, tout au long de cet ouvrage, joui d'un aussi continuel bonheur.

Les tableaux formés par ces costumes et ces décors s'inspirent d'un quatrecentisme savoureux, savoureux surtout pour des personnes habituées aux musée et voilà, en effet, une mode qui, tout en exprimant habilement l'âme des personnages, répond exactement au style nerveux et affiné des répliques.

Les scènes et les tableaux qui s'y encadrent sont ingénieusement agencés dans leur isolement d'enluminure et plus particulièrement celui qui nous

montre Lucrece entourée de ses femmes et filant d'un rouet invisible qui s'inscrit dans l'espace limité par les harmonieux gestes de Mme Marie-Hélène Dasté; de même celui du baldaquin si fragile et si bleu sous lequel est étendue, voluptueusement drapée, la même Lucrece.

Par contre, on ne s'explique pas l'usage qui a été fait sur la scène du Récitant et de la Récitante. Il y a là dans l'oeuvre d'André Obey un essai nouveau à force d'éléments dramatiques anciens qu'on a groupés pour les renouveler, en fait une innovation des plus importantes. Ce Récitant et cette Récitante remplacent à la fois le chœur antique, l'introspection du romancier, le récit des messagers, les analyses ou les confidences des confidents. Ils représentent en somme à eux seuls tout cet appareil extra-scénique, mais nécessaire à l'entendement des scènes essentielles que d'autres auteurs dissimulent sous d'autres masques.

Ici, de tous ces éléments, l'auteur a voulu audacieusement créer deux cariatides éloquentes dont la parole relie les tableaux entre eux, précise les événements et nous achemine vers une meilleure et plus large connaissance des sentiments qui vont s'exprimer. Cette idée nouvelle ou demi-nouvelle le metteur en scène semblait, l'avoir soulignée en disposant à gauche et à droite de la scène deux hautes cathèdres dans lesquelles on eût aimé qu'à peu près immobiles, le Récitant et la Récitante prissent leur poste oraculaire. Point du tout. Ces énormes cathèdres, d'un galbe lourd, leur servent à peine pendant quelques minutes et, à trois ou quatre reprises, tandis que Presque constamment, ils vont et viennent de l'avant-scène vers le fond, de la gauche à la droite. En sorte que ces choryphées, bien que hors de l'action et littérairement au-dessus d'elle, s'efforcent par leurs interventions anecdotiques, de s'y réincorporer.

Autre raison pour éviter cette incorporation, pour rester, je le répète, des cariatides vaticinantes, je la vois dans le masque blanc – d'ailleurs assez déplaisant par son ambiguïté—dont on a affublé la haut de leur visage. Pourquoi établir par ces divers traits des figures abstraites, puis les faire rentrer immédiatement dans la vie même de l'ouvrage? Il aurait fallu sans

doute, et c'était là que gisait la difficulté d'exécution, trouver à leurs propos, si ces figures s'étaient tenues immobiles sur leurs cathèdres, des rythmes et des tons élocutoires essentiellement divers et qui seraient devenus comme autant d'incantations préalables à l'évènement... A Delphes ce problème e été en 1927 et en 1930 génialement résolu.

Je crois que M. Auguste Bovério, dont le talent singulier s'adapte assez bien à ces figures d'exception, aurait pu parvenir, discipliné, à animer cette immobilité-là. J'en suis moins sûr pour la Récitante, Mlle Marie-Madeleine Gautier, que, d'ailleurs, un instant après, nous devons très sincèrement applaudir dans la figure de la Mort qui lui confiée dans *Vénus et Adonis*.

Avant de quitter le *Viol de Lucrèce*, félicitons le Tanquin aigu, odieux de M. Louis Raymond, et néanmoins riche d'une impétuosité séduisante, qui lui permit de pousser très loin, sans choquer, la scène du *Viol de Lucrèce*, admirablement interprétée aussi par Mme Marie-Hélène Dasté, si sensuellement pudique...

La soirée se termine par un acte du même André Obey, inspiré également par un autre poème de Shakespeare, interprété celui-là et pour ainsi dire détache du texte qui l'inspira.

Du mythe de Vénus, amoureuse d'Adonis, qui la fuit pour courir le sanglier, le sanglier don't il mourra, l'auteur a voulu montrer la perpétuelle vérité et par nombre d'épisodes spirituels ou burlesques, il nous montre l'éternelle Vénus qu'incarne magnifiquement Mme Germaine Dermoz s'éprenant d'un de ces jeunes sportifs d'aujourd'hui, ceux qui préfèrent le cheval, les courses fatigantes, les chasses dangereuses aux jolies femmes... Quand elles sont comme cette Vénus-là!...

Sujet à surface assez mince, mais si habilement animé par ces scènes épisodiques où la malice a du goût et où même le tragique passage de la Mort est traité avec cette harmonie triste et sereine dont les Grecs seuls eurent le sens.

J'ai dit combien nous était apparue plus belle que jamais dans Vénus Mme Germaine Dermoz, qui, dramatique sitôt qu'elle le veut, se montra cette

fois féminine et coquette à ravir, tandis que Mme Marie-Madeleine Gautier fixait un fantôme inoubliable de la Mort, M. Sylvain Itkine, un type de jardinier de féerie aussi burlesque que bizarrement tarabiscoté, M. Yves Forget, le grêle Collatin du *Viol de Lucrèce*, un Adonis émerveillé d'action et de vie intrépide, Mlle Sylvia Bataille une appétissante Zoé, compagne désabusée de Vénus ».

6.8. *Violante* di Henri Ghéon⁸

Da *La paysanne de Vallecas* di Tirso de Molina

Partitura inedita di Roland-Manuel

Scene e costumi di André Barsacq

Coreografia di Joselito

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze

Prima messinscena:

21 febbraio 1933, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi

Tournée:

Théâtre du Vieux Colombier, Parigi, dal 21 febbraio al 20 marzo 1933

Totale repliche:

40 ca.

Personaggi e attori:

<i>Don Gabriel de Herrera, jeune Seigneur Castillan</i>	Louis Raymond
<i>Cornejo, son valet</i>	Sylvain Itkine
<i>Dona Violante, Belle de Valence</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>Aguet, serviteur</i>	Ivan Denis
<i>Polonia, sa Femme</i>	Georgette Any
<i>Don Vincent de Tortose, frère aîné de Dona Violante</i>	Michel Saint-Denis
<i>Luzon, son domestique</i>	Georges Rollin
<i>Don Pedro de Mendoza, jeune Seigneur Mexicain</i>	Ives Forget
<i>Rupio, son valet</i>	Pierre Assy
<i>La Vieille Fermière de Vallecas</i>	Monys Prad

⁸Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/469 da (1) a (7) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

Dona Sérafina, belle de Madrid
Zarzuela, sa camériste
Don Luis, tuteur de Dona Sérafina

Marie Servane
Sylvia Bataille
Pierre Alder

Recension:

Max Frantel, “*Violante*. Comédie romanesque en quatre journées sur un thème de Tirso de Molina par Henri Ghéon. L'interprétation”, in *Comoedia*, 23 febbraio 1933.

« Les décors et les costumes que M. André Barsacq a dessiné pour *Violante* sont tous très réussis, sauf le costume verte porté par M. Louis Raymond, et sauf le décor du quatrième acte qui est absolument raté. Les arbres, pendus comme des bannières au bout d'une perche, sont d'un déplorable effet. Par contre la maison de don Luis avec la terrasse, au deuxième acte, est d'une exquise fraîcheur. Les décors des premier et troisième actes sont aussi d'une séduisante originalité.

L'interprétation ne réalise pas, comme pour *Le Viol de Lucrece* de M. André Obey, un ensemble aussi parfaitement harmonieux. Sans doute le texte guide moins sûrement les acteurs dans leurs intentions. La stylisation de la pièce de M. Obey permettait une simplification et une transposition que *Violante*, conçue dans un art beaucoup plus réaliste, n'autorise pas. Les acteurs jouent ainsi beaucoup plus chacun pour soi. Ce qui fait que la valeur et les dons personnels de chaque acteur comptent davantage. Aussi un comédien comme M. Louis Raymond qui a un métier très sûr, une grande expérience de la scène, qui a travaillé à l'Odéon avec M. Gémier, a-t-il tout de suite une avance très nette sur ses camarades. Son don Gabriel de Herrera, piaffant, froid, cynique, uniquement sensuel, a-t-il grande allure. La vigueur de son jeu donne une cohésion très forte à un personnage qui semble un peu flottant au quatrième acte. Peut-être dans la scène de séduction de dona Sérafina montre-t-il un peu trop de désinvolture. Cette dona Sérafina est bien aveugle pour se laisser prendre à si peu de sincérité. Il est vrai qu'elle regarde ce cavalier avec les yeux de l'amour. Mlle Marie Servane est charmante de grâce et

d'ingénuité; Mlle S. Bataille, Zarzuela, la servante de dona Serafina, a aussi un talent très spontané. M. Yves Forget n'a pas les épaules qu'il faut pour jouer le rôle de don Pedro de Mendoza; c'est lui qui jouait Adonis dans la pièce de M. Obey; il y était excellent; mais ce personnage est tout autre chose: ce jeu est trop grêle, la rivalité de don Pedro et de don Gabriel en devient moins âpre. M. Pierre Alder est un père noble et... goutteux. C'est d'une facture appliquée et consciencieuse. M. Michel Saint-Denis, compose un don Vincent de Torioso un peu lourd, un peu forcé, mais qui ne manque pas de truculence et de couleur. Mlle Monys Prad a le rôle d'une vieille fermière; c'est une silhouette mais vivante ».

6.9. *Loire* di André Obey⁹

Costumi e maschere di Marie-Hélène Dasté

Scene di Théodore Strawinsky

Batterie de Claude Arrieu

Regia di Michel Saint-Denis

Spettacolo della Compagnie des Quinze

Prima messinscena:

27 aprile 1933, Théâtre du Vieux Colombier, Parigi

Tournée:

Wyndham's Theatre, Londra, dal 19 al 25 giugno 1933

Totale repliche:

40 ca.

Personaggi e attori:

<i>Loire</i>	Monys Prad
<i>Les filles de Loire:</i>	
<i>Ogiluse</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>Orgèle</i>	Marie-Madeleine Gautier
<i>Orille</i>	Marthe Herlin
<i>Ogilve</i>	Marie Servane
<i>Ogesthe</i>	Georgette Any
<i>Maria</i>	Suzanne Nivette
<i>Louise</i>	Sylvia Bataille
<i>La sorcière</i>	Dora Casati
<i>Le pêcheur</i>	Auguste Bovério
<i>Le paysan</i>	Sylvain Itkine
<i>Pierre</i>	Yves Forget

⁹Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/470 da (1) a (11) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF.

<i>Le chêne</i>	Jean Saran
<i>Le renard</i>	Pierre Assy
<i>Le hibou</i>	Georges Rollin
<i>Aigue Neire</i>	Max Morise
<i>Le Choeur des Eaux</i>	Pierre Alder, Ivan Denis, Louis Félix, Lazare Fuchsmann, Madelaine Koechlin, Dominique Loris
<i>Les Parisiens:</i>	
<i>Mme B.</i>	Marthe Herlin
<i>M. B.</i>	Pierre Alder

Recension:

Max Frantel, "Au Vieux-Colombier, *Loire*, pièce en quatre actes de M. André Obey. L'interprétation de *Loire*", in *Comoedia*, 29 avril 1933.

« Comment parler brièvement des qualités plastiques et décoratives de cette symphonie de gestes, de couleurs, de sons et des paroles ? L'art de M. André Obey, joint à la technique de mise en scène de M. Michel Saint-Denis, pourrait inspirer de longs commentaires. Il faut, hélas ! savoir se limiter. Le décor placé une fois pour toutes est, sur la construction que nous connaissions déjà, à gauche une stylisation des châteaux de la Renaissance avec, parmi les armes rappelées, la salamandre de François I ; à droite, une stylisation des maisons de Touraine actuelles, avec les clochers d'ardoise élancés, les hauts toits des maisons dont la géométrie élégante et fine est la seule grâce.

Sans doute sommes-nous dans une île ; la Loire coule au fond et les personnages descendent mystérieusement vers les berges ; elle coule aussi à l'avant-scène et c'est là que les ménagères Maria et Louise viennent laver leur linge. Les costumes ? Celui de la Loire tient du manteau royal et du haillon magnifique ; ceux des filles de Loire, longs et amples aux gris changeants, ont grâce, simplicité et noblesse ; ceux de Maria, de Louise, du pêcheur, du paysan sont ceux d'aujourd'hui. Quel style ils ont, ainsi portés. Le chêne, avec un masque barbu, sa robe verte aux plis lourds, nous évoque vraiment l'arbre de

qui la tête au ciel est voisine et dont les pieds touchent à l'empire des morts ; le renard, avec un pelage marron, sa fine tête rusée ; le hibou, tout moiré ; le chœur des eaux, au masque blanc, ne voilà-t'il pas toute une imagerie pour nous faire rêver longtemps ? Une des choses les plus remarquables est l'évolution des acteurs, l'harmonie de leurs attitudes et de leurs mouvements, les contrastes saisissants obtenus par l'immobilité de l'un et le déplacement des autres. C'est d'une perfection absolue et d'un saveur incroyable. Toutes les combinaisons des kaléidoscopes dépassées, des combinaisons qui sont non le fait du hasard, mais de l'intelligence et de la sensibilité les plus inventives et le plus raffinées. Parfois, des sons de cloches, les bruits du vent, le cri du pivoet, etc., composent avec les jeux de la scène des accords de sonorités à la Corot. Quelle sensation de la beauté de la campagne mesurée et tendre des bords de Loire ! C'est un enchantement ! Quand plaisir plus délicat, plus savoureux à nos sens, plus frais au cœur nous a-t-il été donné ? Il faudrait aussi parler de chœurs aux mélodies admirablement réglées et qui donnent aux timbres des voix un relief inouï. Citons ceux qui ont participé à la création de cette symphonie (comment nommer autrement et mieux cette œuvre ?), avec M. André Obey et M. Michel Saint-Denis : Mlle. Marie-Hélène Dasté, pour les costumes et les masques ; M. Claude Arrieu, pour la batterie ; M. Théodore Strawinsky, pur le décor.

Les interprètes ? Mme Monys Prad, qui personnifie le grand fleuve de gloire de la France ; elle est absolument remarquable dans se rôle, auquel elle donne, sans de départir de la simplicité, une noblesse et une grandeur extraordinaires ; et elle a trouvé pour dire son texte exactement le *ton* qu'il faut. Les filles de Loire ? Marie-Hélène Dasté, Madeleine Gautier, Marthe Herlin, Marie Servane, Georgette Any, qui forment un quintette exquis ; Marie-Hélène Dasté qui avait été si gracieuse dans *Violante*, mène le jeu avec quelle autorité. Mme Suzanne Nivette est une calme et harmonieuse Maria. Mlle Sylvia Bataille est une Louise gracieuse et riante. Toutes les deux font de leur personnage des silhouettes vives et racées. Mme Dora Casati est une pittoresque sorcière. M. Auguste Boverio est, sans nulle réserve, excellent

dans le rôle du pêcheur. Quel style il donne au moindre geste et avec quelle sobriété et quelle émotion. M. Pierre Assy est le renard avec un esprit endiablé ; quelle souplesse et quelle ruse dans la démarche. Il a ressuscité le héros du fameux roman médiéval. M. Georges Rollin est aussi un pittoresque et diabolique hibou. Il faut citer aussi : MM. Sylvain Itkine, Yves Forget, Jean Saran, qui personnifie le chêne avec talent ; Max Morise et le chœur des eaux, un sextuor : Pierre Alder, Ivan Denis, Louis Félix, Lazare Fuchsmann, Madeleine Kœchlin et Dominique Loris. Notons encore une fois, entre tous, cette inimité spirituelle, si merveilleusement exprimée par les comédiens, cette intimité qui les unit tous, du chêne, du hibou et du renard, qui parlent avec les inflexions et les mots vieilliss de Tourangeaux aux paysans, aux forces des eaux et à celui qui semble l'âme intermédiaire entre cette nature et ces hommes, le pêcheur nostalgiquement attiré vers le flot enchanteur ».

Marie-Hélène Dasté, "We were fifteen", in *The Star*, 3 luglio 1933.

« When we started we were fifteen – that is why we are called the "Compagnie des Quinze". People have said that our work is our religion. Well, it may not be exactly that; but it does fill our whole existence.

In addition to the twenty-two who now complete the cast at Wyndham's Theatre, we number among those who "belong" to us our authors, chief of whom is Monsieur André Obey. Monsieur Obey works with us in very much the same way as Shakespeare must have worked with his company at the Globe on Bankside.

When he has a new play in contemplation he works out his ideas in the atelier which we share at Ville d'Avray, a few miles from Paris. Scenes are written one by one, and the play is built up like a mosaic pattern. Very often we hold meetings and discuss situations and scenes for months before they take final shape in the brain of the author. *Loire*, for instance, was a particularly interesting play in its creation stages. M. Obey started on it last September, and it was not finished until May.

Never so happy as when he is living near water, M. Obey conceived the idea of dramatizing the most beautiful river of France, the Loire. We decided that the river should be impersonated by a woman, and all the little streams that swell her size at flood seasons should be played by women, too. We called them “The Daughters”.

I began by making sketches of costumes for the Daughters. These were drawn, discussed, corrected and approved long before a single line of the play was written!

The dresses had to have enough similarity to show that the Daughters were related to each other; yet they had to be sufficiently individual to enable the audience to recognize each one. They had also to give a sense of old-world period without attempting to establish any particular style. Most difficult of all, they had to be made in such a way that the long skirts, when slithered over rocks and embankments, would suggest flowing water. This last quality we could only achieve by dyeing the materials ourselves.

All the costumes and scenery for the plays produced by the Compagnie des Quinze are made in our own atelier. That is the only way we can manage, for we have not much money. We employ a few workpeople on the heavier sewing, carpentry, scene-painting, and so on, but we take quite a large share in the actual making of things ourselves.

We use masks quite a good deal for characters that have to be impersonal. In *Loire*, for instance, the Daughters wear them because they are not such definite personalities as Loire herself. Still, their masks preserve semi-human qualities. The Waters (impersonated by men), however wear masks and costumes which almost remove all resemblance to human beings – grey hood affairs, with only a dime suggestion of features, and long robes that make the wearers look like waves when they go through certain rhythmic motions.

In the Compagnie des Quinze we are all equal. No one is a “star”: one of us may play a leading part in one play and a simple “walk on” part in the next. We share all the preparation and behind-the-scenes work in the same

democratic fashion. All ideas are pooled, and no one has any advantage over another when the hard or monotonous tasks involved in carrying out ideas have to be tackled ».

6.10. *Don Juan* di André Obey¹⁰

Regia di Michel Saint-Denis

Scene di Georges Vakalo

Costumi di Marie-Hélène Dasté

Spettacolo della Compagnie des Quinze

Prima messinscena:

12 gennaio 1934, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles

Tournée:

Globe Theatre, Londra, dal 26 febbraio al 5 marzo 1934¹¹

Totale repliche:

9 repliche

Personaggi e attori:

<i>Don Juan</i>	Pierre Fresnay
<i>Le Roi</i>	Auguste Boverio
<i>Catalinon, valet de Don Juan</i>	Michel Saint-Denis
<i>Le Sereno</i>	Francois Vibert
<i>L'Inquisiteur</i>	Jean Saran
<i>Le Conseilleur du Roi</i>	
<i>e La Commandeur</i>	Pierre [Rischmann] Alder
<i>Alvar</i>	Charles Albert
<i>Le Vieux</i>	Sylvain Itkine
<i>Les Hommes</i>	Charles Albert, Pierre [Rischmann] Alder, Georges Rollin, Jean Saran
<i>L'Etranger</i>	Jean Saran

¹⁰Le informazioni riportate in questa scheda sono ricavate dai documenti 4-COL-83/471 da (1) a (13) conservati presso il Fond Michel Saint-Denis, BNF. Purtroppo le notizie riguardo a questa pièce sono più scarse rispetto a quelle sugli altri spettacoli; la ricerca effettuata finora non ha portato al ritrovamento di articoli di recensione allo spettacolo.

¹¹La pièce non è mai stata rappresentata né pubblicata in Francia. Si veda E. Baranska, *La dramaturgie d'André Obey ... cit.*, p. 16.

<i>Le Boulanger</i>	Pierre [Rischmann] Alder
<i>Ramon e Le Soldat</i>	Georges Rollin
<i>Elvire</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>La Mère de Juan</i>	Genica Athanasiou
<i>Anna</i>	Sylvia Bataille
<i>La Suivante d'Elvire</i>	Marthe Herlin
<i>La Suivante d'Anna</i>	Dora Pinska
<i>La Suivante de Lucrezia</i>	Marie-Hélène Dasté
<i>Les Femmes</i>	Sylvia Bataille, Marie-Madeleine Gautier, Marthe Herlin, Licette Limozin, Dora Pinska

Settimo capitolo: Il successo della Compagnie des Quinze

Il successo della Compagnie des Quinze possiede degli aspetti particolari e insoliti, talvolta contrastanti e difficili da interpretare: molto apprezzata dagli intellettuali, dai letterati e dagli artisti parigini, non ha mai raggiunto né conquistato il grande pubblico popolare della capitale francese; al contrario, il pubblico delle tournée in provincia, che accoglie gli spettacoli dei Quinze con soddisfazione, è caratterizzato da una larga partecipazione popolare.

Per quanto concerne gli incassi, la situazione si dimostra a tratti paradossale: soprattutto con i primi due spettacoli, *Noé* e *Le Viol de Lucrece*, i Quinze conquistano ottimi risultati sia di botteghino che di critica; ciononostante le condizioni economiche della compagnia restano fortemente critiche.

Esiste un netto dislivello tra la riposta parigina e quella londinese all'attività artistica dei Quinze: a Parigi, il successo moderato che la compagnia riesce a ottenere viene spesso ricondotto all'intervento di Copeau; a Londra invece le sale colme ed entusiaste rimangono affascinate dal potere innovativo degli spettacoli dei Quinze, ignorando o trascurando la possibile influenza del Patron.

In ogni caso, Saint-Denis si mostra da subito consapevole dei limiti della Compagnie des Quinze. In un'intervista del 1933 riconosce che i soli sforzi di un piccolo gruppo non sono in grado di liberare il teatro francese dalla sua uniformità, rinnovando l'arte dell'attore e la drammaturgia contemporanea:

Je ne prétends pas que, seule, la formule de la Compagnie des Quinze puisse sortir le théâtre de son uniformité.

Mais, cependant, le succès [...] prouve à quel point on peut offrir au public autre chose que le spectacle quotidien : la fantaisie, le tour de force, le merveilleux, le spirituel¹.

¹Intervista di M. H. Berger a Michel Saint-Denis, pubblicata in *Excelsior*, 19 marzo 1933. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/375.

Ma indubbiamente, il successo riscontrato dagli spettacoli dei Quinze, per quanto moderato ed esiguo, è la prova di come sia possibile offrire al pubblico un linguaggio teatrale radicalmente nuovo.

7.1. A Parigi: beniamini del Vieux-Colombier

Come abbiamo più volte accennato, la Compagnie des Quinze trova diversi sostenitori tra gli artisti e gli intellettuali parigini, soprattutto tra gli ammiratori e gli amici di Copeau. Sono in molti a riconoscerne la freschezza; Vladesco li considera il più grande avvenimento teatrale della stagione 1930-1931, cui va il pregio di aver riassegnato alla poesia il suo ruolo nel teatro:

Mais le grand événement théâtral de la saison, disons mieux, la grande révélation a été, sans doute, la “*Compagnie des Quinze*”. Elle nous a donné deux spectacles : *Noé* et *Le Viol de Lucrèce*. Ce fut – comment le définir en un seul mot ? – ce fut un théâtre où la poésie recouvrait enfin son rôle qui est, de beaucoup, le principal².

L'articolo prosegue evidenziando come *Noé* e *Le Viol de Lucrèce* siano pregni di una forza poetica che non mira a portare in scena “la vita” nella sua accezione quotidiana: non è questo il compito del teatro. Piuttosto, in quanto espressione artistica, il teatro ha il compito di realizzare e dare spazio alla bellezza, nella sua accezione straordinaria:

Le théâtre n'est pas “la vie”, comme l'énoncent simplement et prétentieusement la critique facile et les lieux communs établis. Inutile de compliquer le problème : le théâtre est un art ; il doit exprimer le beau – et le réaliser. C'est aussi, comme toute manifestation artistique, une école de noblesse – et d'optimiste. [...] Les “Quinze” l'ont bien compris, qui

²T. Vladesco, “Le théâtre et la Compagnie des Quinze: entretien avec M. Jacques Reynaud, directeur de Latinité”, in *L'Europe du Sud-Est*, (1931?), pp. 28-30. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/417.

nous ont donné deux spectacles de foi, de poésie, de jeunesse et de merveilleuse beauté³.

In tal modo, secondo Vladesco e Reynaud, la Compagnie des Quinze rimette in discussione tutto il teatro francese contemporaneo, opponendosi ai suoi usi, a partire dal *vedettariato* fino ad arrivare alle scenografie ingombranti e concepite per favorire l'illusione di realtà in scena:

[...] la “Compagnie des Quinze” me semble une réaction vigoureuse et magnifique contre les méthodes et les conceptions théâtrales dont nous venons de faire le procès. Les amateurs de vedettes ou de décors ne retourneront plus au Vieux-Colombier. Mais la “Compagnie des Quinze” sera toujours le refuge de ceux qui ont compris le sens réel du théâtre qui est de nous donner la *vérité humaine, transposée par la poésie*. C'est là, proprement, la doctrine de Copeau dont les “Quinze” sont les fils spirituels⁴.

Il mettere in scena la trasposizione della verità umana attraverso la poesia costituisce appunto l'insegnamento di base che i Quinze ereditano da Copeau. Ma non tutti individuano in questa comunanza di intenti il frutto di una filiazione: la maggioranza degli spettatori parigini percepiscono la Compagnie des Quinze come la nuova compagnia del Patron, che senza il suo contributo non sarebbe in grado di esistere né di creare.

Il debutto dei Quinze al Théâtre du Vieux-Colombier contribuisce all'individuazione, da parte del pubblico, di un filo diretto di dipendenza – oltreché di discendenza – tra la nuova compagnia e il talento creativo del Patron, nume tutelare della *maison* du Vieux-Colombier e di tutto ciò che di teatrale vi nasce o avviene all'interno:

In France, many artists who were vibrant forces in literature and the arts, became our followers and supporters. We made many close friends.

³*Ibidem.*

⁴*Ibidem.*

But in spite of considerable success with the public we were, particularly in Paris, considered the “benjamins” of the Vieux-Colombier, which was thought of as a “Théâtre d'Art”⁵.

Del resto, ancora prima del debutto di *Noé*, Saint-Denis comunica a Copeau il timore della mancanza di riconoscimento dell'indipendenza della compagnia. In una lettera della fine del 1930, il direttore dei Quinze scrive allo zio di aver saputo da Fresnay l'opinione di Gaston Baty sul prossimo debutto: « Si c'est bien, ce sera Copeau qui aura tout fait, si c'est mauvais ce sera eux »⁶.

La pubblica deprivazione di autonomia e libertà – per quanto imposta dal pubblico più che reale – pone i Quinze in una condizione di disagio:

This reputation hung on; we did not feel free. We continued to be a curiosity. We appealed to the young and to the avant-garde, but we came up against the fundamental fact of French theatre: it is by nature intellectual and by tradition classical⁷.

È il teatro inglese, e in particolare quello londinese, che assegnerà pieno riconoscimento alla compagnia: non solo evitando di dubitare dell'emancipazione del gruppo, ma anche ammettendo e accreditando il valore artistico degli spettacoli rappresentati.

7.2. L'adozione londinese

Se il teatro francese è « by nature intellectual and by tradition classical », il teatro inglese sembra invece più propenso ad accettare l'arte innovativa che Saint-Denis si propone di portare a compimento con la Compagnie des Quinze, e prima ancora con i Copeaus. Sin dai primi due spettacoli, *Noé* e *Le Viol de Lucrece*, i Quinze conquistano il pubblico londinese, come testimonia Villard nel suo romanzo autobiografico: « [...] ces deux spectacles eurent à

⁵M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, pp. 40-41.

⁶Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 9 dicembre 1930. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/109.

⁷M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, p. 41.

Londres un tel succès que nous y fîmes de longs séjours devant des salles combles et enthousiastes »⁸.

Effettivamente, Londra accoglie la compagnia con approvazione e affetto: i direttori artistici dei teatri invitano i Quinze ad allungare le tournée, gli artisti teatrali non esitano a manifestare a Saint-Denis e ai suoi compagni la stima e la devozione per il lavoro in scena, il pubblico e la critica sostengono la compagnia con costanza e partecipazione. Alder nota la differenza tra l'entusiasmo del pubblico inglese e il tiepido consenso del pubblico parigino: « Le public parisien n'a pas eu pour nous ce coup au coeur qu'a ressenti le public londonien »⁹.

Villard si sofferma lungamente sul successo ottenuto dai Quinze in Inghilterra. Presenta la prima tournée a Londra come una vera e propria conquista non solo del pubblico popolare, ma anche dell'alta borghesia intellettuale, che invita spesso la compagnia a trascorrere il fine settimana nelle residenze di campagna:

Au théâtre, tout Londres venait nous applaudir. Nous étions invités chaque week-end à la campagne, dans l'adorable propriété où l'on nous emmenait en voiture, où nous passions d'exquises journées au milieu des jardins, des terrains de jeux, entre des tables couvertes de boissons et de victuailles, dans une liberté d'action absolue, avec des écrivains, des peintres, des grandes acteurs, des critiques et des hommes d'affaires. Londres nous avait adoptés¹⁰.

Saint-Denis individua nella genuinità della recitazione il fattore che ha maggior presa sugli spettatori inglesi: « As actors we were sincere and resourceful; [...]. We took London by surprise and by storm: maybe our genuine qualities pleased the English even more than they had the French »¹¹.

⁸J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ... cit.*, p. 154.

⁹P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 334. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

¹⁰J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ... cit.*, p. 160.

¹¹M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style, ... cit.*, II ed. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, a cura di Jane Baldwin, ... cit., p. 47.

Del resto, il teatro inglese scopre per la prima volta nei Quinze un'insieme di pratiche teatrali sconosciute: il lavoro con le maschere, l'improvvisazione, l'attenzione all'espressività del corpo, il mimo, la presenza del coro in senso antico. Si tratta di innovazioni con le quali il pubblico parigino è entrato in contatto grazie a Copeau dal 1913 in poi, ma che non hanno ancora raggiunto l'ambiente teatrale inglese.

7.3. Le difficoltà economiche

Purtroppo, al successo di pubblico ottenuto a Londra non corrisponde un introito economico altrettanto soddisfacente: «Nous avons au théâtre un succès énorme, mais quelque chose ne tournait pas ronde, car, en dépit de salles combles, notre situation matérielle empirait de jour en jour »¹². Nonostante gli incassi delle repliche siano consistenti, tutti i ricavi vengono presto assorbiti dai debiti per la ristrutturazione del dispositivo teatrale del Vieux-Colombier a opera di Barsacq, e dalle spese che Madame Gompel non può affrontare da sola. Come ai tempi dei Copiaus, racconta Villard, ai Quinze vengono chiesti nuovi sacrifici per risparmiare:

Nous faisons de grosses recettes, mais elles étaient immédiatement englouties par des créanciers que notre médiocre saison parisienne ne nous avait pas permis de rembourser. Il fallait, nous disait-on, faire un effort, consentir de nouveaux sacrifices, pour payer une installation de luxe aux frais de laquelle nos mécène ne pouvait plus faire face¹³.

Come vedremo meglio nel capitolo successivo, le difficoltà economiche si protraggono per tutta l'esistenza della Compagnie des Quinze, e concorrono allo scioglimento del gruppo.

¹²J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., p. 161.

¹³*Ibidem*.

Ottavo capitolo: Lo scioglimento

Come abbiamo visto nei precedenti capitoli, l'esistenza della Compagnie des Quinze è stata costantemente minata dall'insicurezza finanziaria. Le avvisaglie della crisi che porterà allo scioglimento si palesano in maniera conclamata al termine della seconda stagione, nell'estate del 1932: il ruolo autoritario di Saint-Denis è più volte messo in discussione, e la sua direzione è paragonata a quella accentratrice di Copeau durante l'esperienza borgognona dei Copiaus; alcuni degli elementi indispensabili, tra i fondatori della compagnia, decidono di abbandonare temporaneamente o definitivamente il gruppo; l'insofferenza di Saint-Denis per le difficoltà organizzative e per i dissidi interni porta il regista a cercare nell'esperienza didattica un nuovo inizio, legato a un nuovo gruppo di attori da formare.

Inoltre, l'assetto dei Quinze affonda le proprie radici nel legame che unisce gli ex Copiaus, ed eredita dall'esperienza borgognona un insieme di diffidenze reciproche, rivalità e problematiche annesse al potere decisionale¹. Tale bagaglio di mutua circospezione compromette e indebolisce lo spirito di collaborazione e il senso di collettività che dovrebbe fare dei Quinze una compagnia di eguali, libera da gerarchie.

La crisi si aggrava al termine della terza stagione, nel 1933. Nonostante gli sforzi di Saint-Denis per proseguire l'attività della compagnia, lo scioglimento definitivo avviene nel 1935. Ma *Don Juan*, andato in scena un anno prima, tra il gennaio e il marzo del 1934, può essere considerato l'ultimo spettacolo prodotto dai Quinze.

Lo scioglimento della Compagnie des Quinze ha forti ripercussioni sulla carriera di Saint-Denis: pochi mesi dopo la rottura si trasferisce a Londra, dove raggiunge il successo lontano dall'ingombrante ombra del Patron. Ma ancora, negli anni Sessanta, dopo un lungo percorso professionale a livello internazionale, lo scioglimento dei Quinze rappresenta per Saint-Denis una rottura cruciale, insieme alla fine della direzione dell'Old Vic Theatre Centre

¹J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping ...* cit., pp. 42-43.

dei Londra: « There have been two essential breaks. The first was in 1934, when my Compagnie des Quinze disbanded; the second was the abandonment of the Old Vic school in 1952, where I had been director-general from its beginning in 1946 »².

8.1. L'autorità contestata di Saint-Denis

Il passato comune dei componenti della Compagnie des Quinze si configura da subito come una caratteristica ambivalente: se da un lato contribuisce al rafforzamento del gruppo, dall'altro contiene le cause della sua dissoluzione. Come riconosce lo stesso Saint-Denis: « Most of the company were products of Copeau's Vieux-Colombier school and worked together for many years. This long association made for our great strength, but it also contained the seeds of our dissolution »³.

Come abbiamo visto, il primo episodio di contestazione all'autorità di Saint-Denis risale ad ancor prima del debutto ufficiale della Compagnie des Quinze, in seguito all'imposizione di Fresnay come interprete del ruolo di Noè nel primo spettacolo che i Quinze presentano al pubblico (v. 4.1.2. L'imposizione di Fresnay nel ruolo di Noè). Tuttavia, in quell'occasione la contestazione era rivolta non solo a Saint-Denis, ma all'État Major⁴ composto anche da Obey e da Marie-Hélène Dasté. Alder racconta il disagio di quei giorni, in cui la comunicazione cede il passo al silenzio. Nel racconto di Alder, Villard individua nella direzione di Saint-Denis le stesse lacune che hanno condotto Copeau al fallimento:

Villard m'explique que Copeau a échoué parce qu'il voulait tout faire, mettre en scène, jouer, administrer, écrire, choisir, décider. On ne voulait pas que Saint-Denis fasse de même et partager les responsabilités en délibérant pour le choix des pièces, les distributions des rôles, et monter les spectacles⁵.

²A. C. H. Smith, *Profil Michel Saint-Denis*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/6.

³M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ...* cit., p. 40.

⁴P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 285. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

⁵Ivi, p. 338.

Le tensioni di quei giorni riportano a galla vecchi rancori, e vengono assimilate a quelle a cui Madeleine Gautier aveva già assistito in Borgogna, ai tempi dei Copiaus:

En somme on veut priver Saint-Denis de toute autorité. [...] Madeleine Gautier toujours gentille nous dit des choses rassurantes, à savoir qu'il ne fallait pas prendre au sérieux ces disputes, nouvelles pour nous mais pas pour elle qui en a connu de semblables en Bourgogne. C'est un mauvais vent, il souffle pendant deux semaines [...]⁶.

Nonostante i Quinze si rimettano al lavoro al fine di preparare gli spettacoli per la seconda stagione, i dissidi non sembrano appianati, e si protraggono fino all'anno successivo. Gli equilibri tra Saint-Denis e Obey precipitano. Nell'aprile del 1932 Saint-Denis scrive a Copeau una lettera in cui espone allo zio l'intenzione di ampliare il repertorio rivolgendosi anche ad altri autori: « J'ai une grande pièce de Ghéon. Je puis avoir des pièces de Salacrou et de Richaud. J'ai une pièce de Giono. J'ai deux ou trois autres choses à examiner »⁷. Le difficoltà economiche e logistiche della compagnia sono acuite dalla reazione impulsiva di Obey, che convince Marie-Hélène e Jean Dasté, Marthe Herlin e Jean Saran a lasciare i Quinze per costituire una compagnia indipendente.

Ma il gruppo non lascia la Compagnia des Quinze fino all'estate dello stesso anno, al termine della seconda stagione, quando le difficoltà riscontrate dalla compagnia peggiorano e Saint-Denis comunica ufficialmente la sua intenzione di licenziare tutti i componenti della troupe. La conduzione di Saint-Denis, fortemente autoritaria, è messa sotto accusa: gli si rimprovera la gestione delle tournée, che non tiene conto del rapporto tra i costi di spostamento delle scenografie e il numero di giorni di replica degli spettacoli in provincia o all'estero (« Faire venir de Paris les lourds décors de *Noé* pour

⁶Ivi, p. 339.

⁷Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 2 aprile 1932. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/111.

huit représentations était une folie »⁸), ma anche il fallimento di alcune trattative vantaggiose per eventuali tournée in altri paesi d'Europa o negli Stati Uniti⁹.

Effettivamente, come riconosce Gourmel, Saint-Denis sviluppa un pericoloso mimetismo con la gestione autoritaria che Copeau aveva instaurato con il gruppo di Pernand:

Avec les difficultés, les vieux réflexes surgirent de l'inconscient collectif, et Saint-Denis développa dans sa gestion du groupe, parfois autoritaire, un dangereux mimétisme avec le Copeau de Pernand. [...] la cohésion du groupe, fatigué par son douloureux passé, était irrémédiablement entamée¹⁰.

Intaccata la coesione del gruppo, le condizioni della compagnia peggiorano costantemente: la mancanza di una *maison théâtrale* li costringe a tournée interminabili e costose, che aggravano il bilancio economico, la cui stabilità dipende essenzialmente dalla presenza di Obey, e quindi di Madame Gompel.

8.2. La secessione di Obey

All'autorità assolutistica di Saint-Denis, alcuni dei componenti della Compagnie des Quinze rispondono con avversione, e cercano in Obey un nuovo e più democratico capo carismatico. Come testimonia Villard, l'ammirazione di Marie-Hélène Dasté e di altri attori nei confronti di Obey si trasforma in adulazione:

Et puis, l'esprit de partie jouait de plus belle. Certains entouraient Obey d'un nuage d'encens propre à tourner les têtes le plus solides. Les indépendants étaient mal jugés. Les rapports s'aigrirent de nouveau.

⁸Ivi, p. 368.

⁹*Ibidem*.

¹⁰J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)* ... cit., p. 154.

Comme une étoffe mal recousue, la Compagnie des Quinze craquait de toutes parts¹¹.

Vengono a crearsi due fazioni, una fedele a Saint-Denis e l'altra devota a Obey, il quale, lusingato dagli elogi, si convince di essere in grado di dirigere da solo una compagnia¹². Così, decide di abbandonare il gruppo per sistemarsi nel castello di madame Gompel in Turenna, da dove tenta di lanciare il suo progetto indipendente. I coniugi Dasté, Marthe Herlin e Jean Saran raggiungono il drammaturgo, al fine di formare un gruppo ristretto.

Nonostante Saint-Denis desideri continuare a lavorare con Obey, coltiva già da diversi mesi la speranza di potersi dedicare al lavoro pedagogico, con un piccolo gruppo di giovani allievi, come aveva scritto a Copeau nella lettera dell'aprile 1932 che abbiamo già citato: « [...] je désire continuer à travailler avec Obey [...] et je ne vois pas de raisons pour qu'il n'en suit pas ainsi – finalement. Là, dans l'ensemble, je fais confiance à ce que pourra être mon travail avec les plus jeunes de ces auteurs »¹³.

Intanto, il tentativo di Obey, Marie-Hélène e Jean Dasté fallisce. Se da un lato nessun componente del gruppo ristretto possiede le competenze gestionali necessarie a sostenere l'attività di una compagnia, dall'altro è possibile individuare nella stima che Maiène nutre nei confronti di Obey un'infatuazione che infastidisce il marito, il quale decide di abbandonare il progetto¹⁴. Secondo la figlia di Copeau, l'origine della sua rottura con Saint-Denis risale ai tempi dell'École, quando tra i due si è generato un certo antagonismo immotivato. La totale assenza di complicità tra Maiène e Saint-Denis ha inasprito i dissidi interni alla Compagnie des Quinze:

¹¹J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., p. 161.

¹²J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping ...* cit., p. 53.

¹³Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 2 aprile 1932. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/111.

¹⁴Da una lettera che Marie-Hélène Dasté invia a Saint-Denis nel 1945 si evince un coinvolgimento sentimentale da parte della giovane donna nei confronti di Obey. Lettera di Marie-Hélène Dasté a Michel Saint-Denis, 25 settembre 1945. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/221.

Je ne sais pas bien ce qui avait fait la coupure jusqu'alors, car elle remonte à plus loin qu'à nos épreuves de la Compagnie des Quinze. Je crois que peut-être parce que du temps du Vieux-Colombier toi étais du Théâtre et moi de l'École, par la suite dans le travail [...] je ne me suis pas sentie tout à fait de plein pied avec toi, ce qui fait que nous étions mal équipés pour affronter comme il aurait fallu les tourmentes qui ont suivi et qui ont coïncidé malheureusement inextricablement avec cette grande et merveilleuse rafale qui a bouleversé ma propre vie et que, à aucun prix, même hélas, à celui-là je n'aurais voulu éviter¹⁵!

La « grande et merveilleuse rafale » di cui parla – che sia una relazione extraconiugale o un amore non ricambiato – causa la separazione tra i coniugi Dasté. L'intervento di Copeau, volto a ristabilire la normalità, ottiene la ricostituzione della Compagnie des Quinze e il riavvicinamento di Marie-Hélène e Jean Dasté; ma l'accaduto contribuisce al perdurare dell'instabilità cronica del gruppo.

Nel 1933, la crisi si ripropone. Il nucleo originario della compagnia è ormai smembrato – come vedremo nel paragrafo successivo, Villard e Maistre lasciano il gruppo per fondare un duo musicale – e la sopravvivenza si fa ancora più difficile da mantenere. Ne consegue una totale assenza di fiducia nel futuro dei Quinze, alla quale Maiène dà voce in una lettera di datazione incerta indirizzata a Saint-Denis:

Moi je ne crois plus du tout à cette réédification et réorganisation graduelle. Je ne nous crois à aucune degré capables de la réaliser et nous n'aboutirions qu'à un sous-produit de ce qu'étaient les Quinze à l'origine, c'est-à-dire plus pauvre, plus médiocre, plus vaniteux. Peut-être plus désintéressé, peut-être plus réellement uni, peut-être plus dévoué. Mais je commence à avoir horreur de la “bonne volonté”¹⁶.

¹⁵*Ibidem.*

¹⁶Lettera di Marie-Hélène Dasté a Michel Saint-Denis, (1933?). BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/221.

L'unico aspetto che Maiène salva di ciò che resta della Compagnie des Quinze è la collaborazione tra Saint-Denis e Obey. A sua opinione, solo proseguendo tale sodalizio si può sperare in un avvenire fortunato:

(Car là est selon moi l'unique trésor que nous possédons encore, et qu'il ne faut pas gaspiller car il est inestimable, et qui résulte d'une collaboration de travail entre André et toi) grâce à ça (qui est la seule chose véritable) certaines hasards heureux que peut bien nous réserver l'avenir, et une certaine continuité, le résultat sera je crois bien meilleur, étant donné les gens que nous sommes, qu'en nous y prenant autrement¹⁷.

Saint-Denis e Obey sembrano della stessa opinione, e lavorano alla messinscena di *Don Juan*, che debutta il 12 gennaio 1934. Ma i rapporti sia artistici che umani sono ormai sviliti e logorati dagli anni di diffidenza, acredine e recriminazione reciproci. La situazione appare irreparabile; dopo soli tredici giorni dalla prima di *Don Juan*, Obey scrive a Saint-Denis: « Et je sens, non sans amertume, combien notre situation a changé depuis l'été de 1931. Je pense – comme toi, au fond – que nous avons, depuis 3 ans, trop frappé sur le clou anglais et que notre coup de marteau est de plus en plus faible »¹⁸. Pochi mesi dopo Saint-Denis libera definitivamente lo studio di Ville d'Avray per tentare l'ultima peripezia nel nome della Compagnie des Quinze: un raggruppamento di attori e allievi in Provenza, a Beaumanoir.

8.3. « Gilles et Julien »

Altri due dei fondatori della Compagnie des Quinze abbandonano l'impresa per tentare un percorso professionale autonomo: Jean Villard e Aman Maistre. I due prendono la decisione di lasciare la compagnia di ritorno dalla tournée inglese del 1932, in seguito a un episodio accaduto proprio a Londra: il direttore del teatro che ospita gli spettacoli dei Quinze, il New Theatre, propone alla compagnia di selezionare uno o due componenti di

¹⁷*Ibidem.*

¹⁸Lettera di André Obey a Michel Saint-Denis, 25 gennaio 1934. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/233.

rappresentanza per partecipare al Gala de L'Union all'Arts Theatre Club, evento al quale prendono parte molti artisti di fama nazionale¹⁹. I Quinze sono presi alla sprovvista, come appare evidente dalle parole di Alder che racconta l'episodio:

Nous sommes pris de court. Les artistes se préparent à cette soirée, de nombreux mois à l'avance. Nous n'avons pas chez nous de cavaliers, d'acrobates. Averti plus tôt, Dasté aurait pu faire quelque chose. Les anciens Copiaus se souviennent des chansons qu'ils proposaient aux paysans des villages bourguignons²⁰.

Proprio riprendendo le canzoni dei Copiaus che Villard aveva scritto in Borgogna, Villard e Maistre decidono di presentarsi come un duo di voce e piano, con un numero composto da quattro canzoni che ottengono grande successo.

Dato il risultato insperato e il consenso di pubblico riscosso, subito dopo l'esibizione i due valutano la possibilità di lasciare la Compagnie des Quinze per provare ad affermarsi come chansonnier, utilizzando i loro nomi d'arte, « Gilles et Julien »:

Nous nous sommes dit alors : ça a marché très bien. Nos voix s'accordent. Nous avons un style de jeu particulier. N'y aurait-il pas moyen de gagner notre indépendance dans cet art de la chanson qui est aussi de la comédie, où nos dons plastiques, nos dons de comédiens et, ce qui est important, le don que je semble avoir de la poésie et de la musique peuvent, si nous les travaillons, nous permettre de nous affirmer, bien plus rigoureusement que dans cette Compagnie des Quinze faussée par la politique et l'esprit de clan ? ...²¹

¹⁹L'episodio è riportato interamente in J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., pp. 161-162.

²⁰P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*, p. 365. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

²¹J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle ...* cit., p. 161.

Villard usa parole dure contro la Compagnie des Quinze. Dal suo racconto trapela il desiderio di emanciparsi dalla dimensione opprimente del gruppo, che impedisce la libera espressione artistica del singolo e costringe a sottostare al volere di chi detiene il potere decisionale – in questo caso, quello che Alder chiama l'État Major, composto da Saint-Denis, Marie-Hélène Dasté e Obey:

C'est ainsi que, sur le bateau du retour, tandis que la brise marine hérissé la Manche, sous un beau ciel d'été, Maistre et moi, allongés sur la plage arrière, nous avons déjà, en esprit, largué les amarres et nous voguons loin des Quinze qui ne s'en doutent pas encore, vers un monde encore chimérique où nous serions nos maîtres et où personne, sauf le public, ne pourra nous empêcher de dire ce que nous avons à dire et qui sera le fruit de douze ans de travail, d'expérience, de dures épreuves et d'espoirs déçus²².

Villard aspira a essere padrone di se stesso, e intende rispondere e obbedire unicamente ai gusti del pubblico. Nonostante attendano la fine della stagione prima di lasciare i Quinze, i due prendono la loro decisione non appena sbarcati in Francia. La Compagnie des Quinze è percepita da Villard-Gilles e Maistre-Julien come una costrizione dalla quale liberarsi, come una « insupportable contrainte »:

Quand le bateau accosté à Dieppe, les deux garçons qui franchissent les premiers la passerelle ne sont plus Aman Maistre et Jean Villard ; ce sont déjà, libérés d'une insupportable contrainte, le cœur gonflé d'un nouvel espoir, une chanson sur les lèvres et la bourse toujours plus vide, ce sont déjà Gilles et Julien²³.

Nel lasciare la Compagnie des Quinze, nell'estate del 1932, Villard scrive a Saint-Denis una lunga lettera, in cui propone un bilancio del lavoro svolto dal 1930 in poi. Critica aspramente la sua direzione: « Tu as mal dirigé la

²²Ivi, pp. 161-162.

²³Ivi, p. 162.

barque, [...] tu as manqué totalement de simplicité. [On] n'osai[t] même plus formuler une critique »²⁴. Villard accusa Saint-Denis di aver calpestato la collettività del gruppo, ereditando i tratti peggiori del metodo gestionale di Copeau: « Tu as réussi à t'identifier au Patron dans ses pires côtés, [...] Tu lui ressembles jusque dans ta vie privée »²⁵. Ne contesta anche le scelte di carattere artistico: secondo Villard, Saint-Denis si è gradualmente allontanato dalle sperimentazioni teatrali che Copeau e i suoi allievi hanno condotto in Borgogna, per dedicarsi alla drammaturgia contemporanea. In particolare, ha accantonato le ricerche sulla *Nouvelle Comédie* decretando la morte del suo Oscar Knie:

Tu avais mis au monde Knie, qui avait si bien senti tes faiblesses pour les transformer et les rendre vivantes et plaisantes. Tu portais en toi ce personnage que j'aimais si sincèrement, qui aurait pu devenir quelqu'un au théâtre, reflet le plus authentique de ton véritable talent²⁶.

Dunque, dopo tre stagioni, la Compagnie des Quinze ha perso parte del suo nucleo originario, e i contrasti interni hanno acuito le difficoltà causando diversi momenti di crisi. La soluzione – o il rifugio – che Saint-Denis riesce a individuare è il progetto di una scuola, al fine di rigenerare le condizioni di genesi e sviluppo della Compagnie des Quinze.

8.4. La scuola a Beaumanoir

L'ultimo anno di esistenza della Compagnie des Quinze è difficile da ricostruire. Dopo la breve tournée a Londra del *Don Juan*, Saint-Denis decide di lasciare Parigi per ritrovare in Provenza un contesto produttivo più propizio. Jean Giono e Darius Milhaud spingono Saint-Denis a creare una scuola e un laboratorio sperimentale a Aix-en-Provence:

²⁴Lettera di Jean Villard a Michel Saint-Denis, agosto 1932. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/278.

²⁵*Ibidem.*

²⁶*Ibidem.*

It was with Jean Giono, a writer to whom I am indebted for discoveries that are still precious to me, and with Darius Milhaud, the composer – both of whom were then living in Provence – that I formed the plan of establishing a centre near Aix-en-Provence, not far from Giono's house in Manosque. We found a beautiful and suitable house called “Beau Manoir” and it was there that we began again²⁷.

Dunque, nell'autunno del 1934, la Compagnie des Quinze sembra essere ancora in piedi: la maggior parte dei membri fondatori hanno abbandonato il gruppo; Pierre Alder è diventato il braccio destro di Saint-Denis, il quale trova nuovi collaboratori per i corsi organizzati dalla scuola. Gli sforzi di Saint-Denis sono volti – invano – a replicare l'intesa creativa che esisteva tra i Quinze all'inizio degli anni Trenta, raggiunta dopo anni di lavoro insieme. Ciononostante, il programma della nuova formazione si discosta da quello del triennio 1930-1933, come si evince dalle parole dello stesso Saint-Denis:

Avec la Compagnie des Quinze j'ai pris un théâtre pour 3 ou 4 mois par an, avec voyages à la suite. Très mauvaise solution.

Je n'ai pu qu'essayer la Provence. L'idée était six mois de voyages – six mois de jeu sur place (festival) y inclus la préparation de l'hiver.

En tour, à peu près 4 spectacles par an, ce qui est raisonnable²⁸.

Ma gli spettacoli previsti per il primo anno in Provenza sono molti più di quattro:

Pour sa première année en Provence, la Compagnie montera outre *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, de Molière et *Cavaliers vers la mer* de John Synge, des oeuvres de Jules Supervielle (*Adam ou la première famille* et *Robinson*), de Michel de Ghelderode (*Christophe Colomb*) et d'Herman Teirlinck. Elle reprendra *La Mauvaise Conduite*. Elle jouera en pleine air,

²⁷M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ...* cit., p. 41.

²⁸M. Saint-Denis, *Réflexions sur le théâtre à entreprendre*, 25 febbraio 1938. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/24.

au cours de l'été 1935, *L'Odyssée* de Homère, adaptée par Jean Giono, avec la musique de Darius Milhaud²⁹.

Il progetto si rivela dunque molto ambizioso: ricerca sperimentale, produzione degli spettacoli, tournée, formazione di un gruppo di giovani allievi-attori. Giono vede in quest'esperienza una speranza per l'innovazione teatrale: « C'est à Vachères que [...] tout a été décidé : de la fuite de Paris, de la création de la Compagnie des Quinze en Provence. C'est là que se sont creusées les fondations de “Beaumanoir” et l'espérance du théâtre »³⁰. Saint-Denis torna a ragionare sull'espressione poetica del teatro, e il rapporto con la musica va a occupare un ruolo di rilievo nella messinscena: « Le souci de rendre au théâtre son expression poétique, son agrément et son éclat, a conduit les Quinze à donner à la musique une place importante »³¹. La collaborazione con Milhaud e Kurt Weill nasce proprio dal desiderio di indagare il teatro come luogo di incontro tra linguaggio musicale ed espressione poetica: « Our desire to restore poetic expression to its proper place in the theatre led us to make music an integral part of our work »³².

Ma ben presto l'assenza di investitori che sostengano l'impresa causa nuove tensioni, e la vita in condivisione provoca forti disagi all'interno della compagnia. Al fine di porre rimedio all'ennesima crisi dei Quinze, nel 1935 Saint-Denis si reca in Inghilterra. Alla ricerca di fondi che gli consentano di mantenere la scuola a Beaumanoir, Saint-Denis incontra il sostegno degli ammiratori londinesi che conservano il ricordo delle tournée della Compagnie des Quinze. Si tratta però di un sostegno condizionato, disposto a sovvenzionare l'iniziativa didattica di Saint-Denis a patto che essa si svolga a Londra. Allettato dall'offerta, Saint-Denis accetta di trasferirsi nella capitale inglese, dove fonderà il London Theatre Studio e più tardi l'Old Vic Theatre Centre, non solo per ragioni meramente economiche:

²⁹G. Lermnier, *Michel Saint-Denis*, Presses Littéraires de France, 1954, p. 31. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/2(1).

³⁰Jean Giono. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/187.

³¹G. Lermnier, *Michel Saint-Denis*, Presses Littéraires de France, 1954, p. 31. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/2(1).

³²M. Saint-Denis, *Training for the Theatre ... cit.*, p. 41.

Si j'acceptai l'offre de Londres, c'est en particulier parce que je savais que là, je me trouverais seul, séparé de mes appuis anciens, séparé aussi de mon maître Copeau, à qui il était naturel à Paris, que l'on attribuât la véritable paternité de tout ce que je produisais³³.

Trasferirsi in Inghilterra rappresenta per Saint-Denis la possibilità di continuare a lavorare senza essere rilegato nell'ombra del celebre zio.

³³G. Lermnier, *Michel Saint-Denis*, Presses Littéraires de France, 1954, p. 31. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/2(1).

Conclusioni

Al fine di concludere il lavoro di ricerca affrontato per questa tesi appare utile riprendere gli obiettivi prefissati all'inizio dell'indagine. Con lo scopo di contribuire agli studi sulla formazione dell'attore secondo una prospettiva storica, la figura di Saint-Denis, sebbene ancora poco studiata, si presenta come un esempio di pedagogo di attori di grande rilievo e interesse. Infatti Saint-Denis è stato il primo a sistematizzare le ricerche pedagogiche di Copeau e a istituzionalizzarle all'interno delle strutture didattiche che ha fondato nel corso della sua carriera, tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Sessanta. Alcune di queste scuole d'arte drammatica, come l'École Supérieure d'Art Dramatique (fondata nel 1953) a Strasburgo, la National Theatre School of Canada (fondata nel 1960) a Montreal e la Drama Division (fondata nel 1968) della Juilliard School a New York, sono ancora attive e contribuiscono alla formazione delle nuove generazioni di attori.

Come abbiamo avuto modo di vedere nel corso della tesi, l'apprendistato effettuato da Saint-Denis tra il 1919 e il 1929 al fianco di Copeau, dapprima come suo assistente e braccio destro al Théâtre du Vieux-Colombier e successivamente come attore e organizzatore con i Copiaus in Borgogna, costituisce il contesto originario a cui risale la genesi del suo training attoriale. L'esperienza come direttore e regista della Compagnie des Quinze, tra il 1930 e il 1935, si configura come il primo banco di prova delle competenze acquisite grazie agli insegnamenti dello zio.

Il suo percorso formativo con il Patron, approfondito nel corso dei primi due capitoli della tesi, mette in luce come Copeau abbia trasmesso a Saint-Denis non solo un'insieme di pratiche attoriali e pedagogiche, ma anche un metodo organizzativo e gestionale di compagnia. Infatti, la consuetudine direzionale appresa al Vieux-Colombier e con i Copiaus, così come le tecniche attoriali assimilate all'École du Vieux-Colombier e durante l'esperienza borgognona hanno contribuito alla composizione e consolidamento dei principi didattici e concettuali entro i quali si è formata la struttura dell'*acting*

training di Saint-Denis. L'esperienza quinquennale con la Compagnie des Quinze, indagata nella seconda parte della tesi, dal terzo capitolo in poi, rappresenta per Saint-Denis non solo l'affrancamento – tanto creativo quanto organizzativo – dal Patron, ma anche il suo primo tentativo in qualità di direttore artistico e pedagogo di attori.

Lo studio effettuato, ricostruendo e analizzando le circostanze originarie che hanno prodotto la pedagogia dell'attore di Saint-Denis ed esaminando l'organizzazione didattica adottata all'interno della Compagnie des Quinze al fine di formare gli allievi-attori estranei all'ambiente teatrale di Copeau, ha evidenziato degli elementi di coerenza ma anche di discontinuità tra le pratiche di formazione attoriale sperimentate da Copeau e quelle riprese e rielaborate da Saint-Denis.

Le poche ricerche pubblicate sino a oggi che indagano l'opera di Saint-Denis appaiono ancora insufficienti al fine di delineare e analizzare l'origine del training dell'attore da lui messo a punto. I testi utilizzati come punto di partenza per questa ricerca sono: *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor* (2003) di Jane Baldwin; la tesi di Jean-Baptiste Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)* del 2005 (Université Paris I Panthéon Sorbonne); gli articoli e le conferenze di Saint-Denis, parzialmente raccolti in *Theatre: the Rediscovery of Style*, curata dallo stesso Saint-Denis e pubblicata nel 1960, e *Training for the Theatre. Premises & Promises*, curata dalla moglie Suria Magito e pubblicata nel 1982, dunque dodici anni dopo la morte di Saint-Denis (a questi tesi si aggiunga anche l'antologia selettiva dei due volumi curata da Baldwin, dal titolo '*Theatre: the Rediscovery of Style' and Other Writings*).

Al fine di analizzare il contesto e i processi di genesi della pedagogia attoriale messa a punto da Saint-Denis, si è rivelato indispensabile effettuare un'indagine sulle fonti d'archivio, così da ricostruire le pratiche attoriali e pedagogiche sperimentate all'interno del Vieux-Colombier e in Borgogna, e successivamente rielaborate all'interno della Compagnie des Quinze. I

numerosi documenti esistenti sono conservati nel Fond Michel Saint-Denis, situato a Parigi presso il Département des arts du spectacle della Bibliothèque nationale de France – Richelieu, che ospita un archivio interamente dedicato alla biografia e all'attività artistica del regista.

Durante la raccolta dei documenti e delle testimonianze d'archivio sui due momenti del percorso formativo di Saint-Denis all'interno del contesto teatrale creato dal Patron (École du Vieux-Colombier e Copiaus) e sull'attività creativa e performativa della Compagnie des Quinze, si è fatto particolare attenzione alle fonti sulla creazione e sull'uso delle maschere, e alla trascrizione delle improvvisazioni individuali e di gruppo, che si configurano come gli elementi di continuità tra le due esperienze guidate da Copeau e quella diretta da Saint-Denis.

La ricerca d'archivio ha consentito di individuare numerosi documenti inediti, tra i quali spiccano i carteggi epistolari di Saint-Denis con Copeau, con gli altri attori della Compagnie des Quinze (in particolare con Jean Villard, Marie-Hélène e Jean Dasté) e con gli autori che hanno scritto le pièce messe in scena dalla compagnia. Un altro ritrovamento di grande rilievo è indubbiamente il dattiloscritto di Pierre Alder [Rischmann], dal titolo *Le temps de la Compagnie des Quinze*¹.

Grazie ai numerosi materiali d'archivio presenti nel Fond Michel Saint-Denis e alla consultazione dei *Registres du Vieux-Colombier* (in particolare del quinto volume, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, e del sesto, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*), del *Journal de bord des Copiaus* curato da Denis Gontard e delle testo autobiografico *Mon demi-siècle et demi* di Jean Villard, è stato possibile confrontare testimonianze di diverse altezze cronologiche, così da individuare i rapporti di continuità e le variabili delle pratiche attoriali e pedagogiche ideate da Copeau e quelle conservate e ulteriormente sviluppate da Saint-Denis.

¹P. Alder [Rischmann], *Le temps de la Compagnie des Quinze*. BNF, Fond Michel Saint-Denis, 4-COL-83/3(2).

La tesi ha dunque messo in luce delle questioni complesse e talvolta contraddittorie tra loro, delle quali proponiamo un resoconto di seguito. Per quanto concerne l'apprendistato al Vieux-Colombier e con i Copiaus in Borgogna, la ricerca ha lasciato emergere la rilevanza attoriale e drammaturgica di Saint-Denis, soprattutto durante l'esperienza borgognona: sommando gli esercizi di improvvisazione al lavoro con le maschere, Saint-Denis dà vita al personaggio Oscar Knie (v. 2.3. La creazione di Oscar Knie), che rappresenta il tipo fisso più compiuto di quella nuova drammaturgia che Copeau chiama *Comédie Nouvelle*. Ciononostante, con la Compagnie des Quinze, la ricerca sulle maschere e sulla creazione dei personaggi, come abbiamo visto nell'ultimo capitolo (v. 8.3. « Gilles et Julien »), viene quasi del tutto abbandonata. Al contrario, l'assetto creativo degli spettacoli collettivi, sperimentato dai Copiaus con *La Danse de la Ville et des Champs* e con *Les Jeunes gens et l'araignée ou La Tragédie imaginaire* (v. 2.4. Gli spettacoli collettivi), viene conservato e riprodotto anche nella collaborazione col drammaturgo André Obey, soprattutto con *La Bataille de la Marne* (v. 5.3. Il processo creativo de *La Bataille de la Marne*).

Profondamente contraddittorio e complesso appare anche il rapporto di Saint-Denis con l'eredità di Copeau, costantemente in bilico tra la dichiarazione di indipendenza creativa e il pubblico riconoscimento della filiazione (v. 3.2. Filiazione riconosciuta ed emancipazione dal Patron). Attraverso la ricostruzione dell'attività della Compagnie des Quinze, dalla fondazione allo scioglimento, è possibile analizzare elementi di continuità tra le pratiche attoriali proposte da Copeau e quelle utilizzate dai Quinze: un chiaro esempio è costituito dall'uso del coro come cellula drammaturgica nel *Noé* di Obey (v. 5.2. La presenza del coro nel *Noé*), ma anche il recupero degli esperimenti sul teatro Nô ai tempi dell'École du Vieux-Colombier (v. 1.2. I rapporti con l'École du Vieux-Colombier: la regia di *Amal ou La lettre du roi*) per la messinscena di *Le Viol de Lucrece* (v. 5.3. L'influenza de Nô in *Le Viol de Lucrece*).

Per molti versi, l'attività della Compagnie des Quinze sembra coronare i risultati che Copeau non era riuscito a raggiungere: la collaborazione con un autore che conosca gli attori della compagnia e che scriva *per* essi (v. Quinto capitolo: La drammaturgia di André Obey, autore della compagnia), la presenza – anche se solo in principio – di un mecenate che investa nella produzione di nuovi spettacoli (v. 3.5. Il mecenatismo di Marcelle Gompel), un'attività performativa costante e di discreto successo (nel Sesto capitolo: Schede degli spettacoli è possibile trovare informazioni sulle tournée e sul numero di repliche di ogni spettacolo; si vedano anche il Quarto capitolo: Le stagioni della Compagnie des Quinze e il Settimo capitolo: il successo della Compagnie des Quinze).

Il lavoro di ricostruzione ha permesso di individuare un ulteriore fattore di continuità tra l'attività di Copeau e quella di Saint-Denis, per quanto riguarda l'organizzazione pedagogica interna alla Compagnie des Quinze (v. 3.4. L'organizzazione pedagogica interna alla compagnia: gli allievi-attori e 8.4. La scuola di Beaumanoir). Infatti, è proprio in questi anni che Saint-Denis rielabora l'idea che riassume l'esperimento parigino del Théâtre du Vieux-Colombier, e quindi di Copeau: la necessità di una compagnia stabile di sperimentazione che si nutra di allievi formati in tutti i mestieri dell'arte drammatica da una scuola pensata in seno alla compagnia stessa.

Saint-Denis segue l'esempio di Copeau anche nel modo di esercitare la sua autorità: nonostante abbia aspramente contestato l'atteggiamento dispotico della zio in Borgogna e abbia voluto fondare la Compagnie des Quinze all'insegna dell'uguaglianza e della collaborazione basata sulla parità, dalle testimonianze di Obey, dei coniugi Dasté e soprattutto di Villard appare evidente che Saint-Denis, in quanto direttore della compagnia, abbia invece riproposto lo stesso autoritarismo assolutista del Patron (si vedano i primi tre paragrafi dell'Ottavo capitolo: Lo scioglimento).

Infine, la tesi ha messo in risalto soprattutto il successo ottenuto dalla Compagnie des Quinze e in particolare della figura di Saint-Denis durante le tournée londinesi (v. 4.4. Le tournée e il successo a Londra e 7.2. L'adozione

londinese). La popolarità conquistata in terra inglese spiega il trasferimento di Saint-Denis a Londra in seguito allo scioglimento definitivo dei Quinze. Ed è proprio all'interno dell'ambiente teatrale londinese che la sua attività come formatore di attori suscita un il consenso maggiore, lontano dall'ombra del genio creativo di Copeau.

Come abbiamo visto, Saint-Denis è stato il primo a tradurre le ricerche pedagogiche sperimentali di Copeau in un sistema definito e prefissato. Nel corso della sua lunga carriera, ha messo a punto un insieme di pratiche pedagogiche per il training dell'attore che, dalla fine degli anni Trenta fino a oggi, concorre alla formazione delle nuove generazioni di attori anglofoni e francofoni. La ricerca effettuata in questa sede, ricostruendo e indagando la genesi di questa pedagogia attoriale, intende porre le basi per uno studio approfondito della conseguente opera di Saint-Denis. Infatti, dal 1936 in poi, egli ha organizzato le pratiche di *acting training* acquisite da Copeau in un sistema di insegnamenti istituzionalizzati all'interno delle scuole d'arte drammatica che ha fondato tra la fine degli anni Trenta e gli anni Sessanta: il London Theatre Studio (1936-1939) e l'Old Vic Theatre Center (1947-1952) a Londra, l'École Supérieure d'Art Dramatique (dal 1953 a oggi) a Strasburgo, la National Theatre School of Canada (dal 1960 a oggi) a Montreal, lo Stratford Studio (1962-1967) a Stratford-upon-Avon e la Drama Division (dal 1968 a oggi) della Juilliard School a New York.

Questa tesi, dunque, punta a incoraggiare un ulteriore lavoro di ricerca sulla pedagogia attoriale sviluppata da Saint-Denis, contribuendo così agli studi sui processi di formazione dell'attore. L'interesse suscitato da questa forma di apprendimento in ambito scientifico sottolinea l'importanza di un pedagogo come Saint-Denis, il cui training attoriale è ancora oggi praticato in alcune tra le scuole d'arte drammatica più stimate del teatro contemporaneo occidentale. L'assenza di materiale edito in lingua italiana sulla sua attività enfatizza l'interesse e l'urgenza della ricerca, che costituisce il tassello iniziale che possa favorire un'indagine più completa sulla carriera di Saint-Denis.

Bibliografia

Archivi

Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle:
Fond Michel Saint-Denis, Parigi, Richelieu.

Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle:
Fond Jaques Copeau, Parigi, Richelieu.

Bibliografia

Opere di Michel Saint-Denis

Saint-Denis, Michel, “La Compagnie des Quinze”, *Les Cahiers*,
Nouvelles Editions Latines, 3e serie, n. 4, fev.-mars-avril 1931.

Saint-Denis, Michel, “La Compagnie des Quinze au Vieux Colombier”,
Plans, n. 3, mars 1931.

Saint-Denis, Michel, “The Producer's Place in the Theatre”, *New
Theatre*, Vol. 3, num. 11, May 1947, pp. 12-13.

Saint-Denis, Michel, “Introduction to Noah”, in *Noah: A play in Five
Scenes*, di André Obey, London, William Heinemann Ltd, 1949, pp. VII-XIII.

Saint-Denis, Michel, “The Modern Theatre's Debt to Copeau”, *The
Listener*, 16 February 1950.

Saint-Denis, Michel, “Naturalism in the Theatre”, *The Listener*, 4
December 1952.

Saint-Denis, Michel, “Formation du jeune acteur: rien dans les mains,
rien dans les poches”, *Le Théâtre dans le monde*, vol. IV, 1, 1954, pp. 37-49.

Saint-Denis, Michel, “Jacques Copeau: metteur en scène et comédien”,
in Copeau, Jacques, *Notes sur le métier de Comédien*, a cura di Marie-Hélène
Dasté, Paris, M. Brient, 1955, pp. 7-12.

Saint-Denis, Michel, "Toward a Popular Theatre: New Fields of Action", *Encore: the Voice of Vital Theatre*, Vol. 5, n. 4, Nov.-Dec. 1958, pp. 10-13.

Saint-Denis, Michel, "Theatre: the Rediscovery of Style", *Encore: the Voice of Vital Theatre*, Ed. Goldwin, Vol. 7, n. 3, May-June 1960.

Saint-Denis, Michel, *Theatre: the Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960, II ed. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, a cura di Jane Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009, pp. XIV, pp. 208.

Saint-Denis, Michel, "Introduction", in *The Art of the Theatre [dramaturgie d'hier et de demain]*, di Henri Ghéon, New York, Hill and Wang, 1961, pp. 100.

Saint-Denis, Michel, "The English Theatre in Gallic Eyes", *Texas Quarterly*, 4, Autumn 1961.

Saint-Denis, Michel, "Mes années au Vieux Colombier", *Europe: revue littéraire mensuelle*, n. 396-397, avril-mai 1962, pp. 62-70.

Saint-Denis, Michel, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982, pp. 246.

Saint-Denis, Michael, *Ici reposent en paix*, Montréal, Lemeac, 1985, pp. 129.

Altre fonti

Bing, Suzanne, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di Denis Gontard, Paris, Editions Segher, 1974, pp. 224.

Barsacq, André, "Le dispositif scénique du Vieux-Colombier", in *Plans*, n. 3, mars 1931, pp. 70-73.

Chancerel, Léon, "Les Copiaus", *Jeux, tréteaux, personnages*, n. 1 (15 octobre 1930).

Copeau, Jacques, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931, ristampa anastatica 1975; [*Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di Annamaria Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 80].

Copeau, Jacques, “Fragments d'une célébration du vin et de la vigne”, *Jeux, tréteaux, personnages*, n. 19 (15 avril 1932).

Copeau, Jacques, *Le théâtre populaire*, Paris, PUF, 1941; [“Il teatro popolare”, trad. it. di Gianni Gozzi, in *Eroi e Massa*, Bologna, Patron, 1979, pp. 107-146].

Copeau, Jacques, *Notes sur le métier de Comédien*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Paris, M. Brient, 1955, pp. 75.

Copeau, Jacques, *Journal, 1901-1948*, a cura di Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, pp. 792, 2 voll.

Copeau, Jacques, *Correspondance, 1913-1949*, a cura di Claude Sicard, Paris, Gallimard, 1972, pp. 928, 2 voll.

Copeau, Jacques, *Registres I. Appels*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1974, pp. 360.

Copeau, Jacques, *Registres II. Molière*, a cura di André Cabanis, Paris, Gallimard, 1976, pp. 365.

Copeau, Jacques, *Registres III. Les registres du Vieux-Colombier I*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1979, pp. 464.

Copeau, Jacques, *Registres IV. Les registres du Vieux-Colombier II. America*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1984, pp. 632.

Copeau, Jacques, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1993, pp. 560.

Copeau, Jacques, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, a cura di Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000, pp. 464.

Copeau, Jacques, *Registres VII*, in corso di preparazione a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini.

Copeau, Jacques, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 311.

Copeau, Jacques, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 283.

Copeau, Jacques, Jouvet, Louis, *Correspondance. 1911-1949*, a cura di Olivier Rony, Gallimard, Paris, 2013, pp. 784.

Crémieux, Benjamin, “La Compagnie des Quinze au Vieux Colombier”, *La Nouvelle Revue Française*, 36, 1 mars, 1931, pp. 464-465.

Dullin, Charles, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione del teatro*, a cura di Daniele Seragnoli, Firenze, La Casa Usher, 1986, pp. 348.

Giono, Jean, *Lanceurs de graines*, in *La femme du boulanger, Le bout de la route, Lanceurs de graines*, Paris, Gallimard, ed. 2010 [I ed. 1943], pp. 352.

Obey, André, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 316.

Salacrou, Armand, *La vie en rose*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 352.

Variot, Jean, *La mauvaise conduite*, Fontenay-aux-Roses, Nouvelles Éditions Latines, 1931, pp. 192.

Villard-Gilles, Jean, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, pp. 308.

Villard-Gilles, Jean, “Léon Chancerel, le Vieux Colombier et les Copiaus”, *Revue d'Histoire du Théâtre*, XX, 2 (1968), pp. 152-162.

Studi su Michel Saint-Denis

Adler, Henry, “The Method of Michel Saint-Denis”, *The London Mercury*, XXXIX, 229 (november 1938), pp. 47-55.

Aykroyd, Phyllis, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, Lausanne, Eric Partridge, 1935, pp. VIII, 63.

Baldwin, Jane, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Filosofia, Tufts University, 1991, pp. 418.

Baldwin, Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003, pp. XX, 220.

Baldwin Jane, “Collective Creation's Migrations from the Cotes d'Or to the Golden Hills of California: The Copeaus / Quinze and the Dell'Arte Company”, in *Vies et morts de la création collective / The Lives and Deaths of Collective Creation*, a cura di Jane Baldwin, Jean-Marc Larrue e Christian Page, Sherborn, MA: Vox Theatri, 2008, pp. 31-51.

Baldwin, Jane, “Michel Saint-Denis: Training the Complete Actor”, in *Actor Training*, a cura di Alison Hodge, London, Routledge Press, 2010, pp. 81-98.

Baldwin, Jane, “The Accidental Rebirth of Collective Creation: Jacques Copeaus, Michel Saint-Denis, Léon Chancerel, and Improvised Theatre”, in *A History of Collective Creation*, a cura di Kathryn Mederos Syssoyeva e Scott Proudfit, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 71- 96.

De Vries, Linda, *The Influence of Jacques Copeau on the Actor-Training Theories of Michel Saint-Denis*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Filosofia, University of California, Los Angeles, 1974, pp. 435.

Gourmel, Jean-Baptiste, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Storia contemporanea, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris, 2005, pp. 387, XLV.

Morton, Lewis, “An Experiment in Classicism: André Obey and La Compagnie des Quinze”, *The American Review*, 4 (March, 1935), pp. 572-578.

Bibliografia critica generale

Aliverti, Maria Ines, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 161.

Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Filologia, Università di Cracovia, 1960, pp. 112.

Borgal, Clément, *Metteurs en scène: Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff*, Paris, F. Lanore, 1963, pp. 222.

Christout, Marie-Françoise, *Théâtre du Vieux Colombier. 1913-1993*, altri autori: Noëlle Guibert, Danièle Pauly, Institut Français d'Architecture NORMA, Paris, 1993, pp. 176

Cogni, Franco, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Bologna, Capelli, 1962, pp. 145.

Cruciani, Fabrizio, *Jacques Copeau: studio di una poetica*, Roma, Bulzoni, 1969.

Cruciani, Fabrizio, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 286.

Cuppone, Roberto, “Moi, je ne joue plus'. *L'illusion* di Jacques Copeau”, *Teatro e Storia*, XXII, 29 (2008), pp. 333-360.

De Marinis, Marco, “Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel”, in *Bouffonneries: Copeau l'éveilleur*, a cura di Patrice Pavis e Jean-Marie Thomasseau, 34 (1995), pp. 127-143.

Delpit, Louise, “Les derniers épigones de Jacques Copeau: la Compagnie des Quinze et le Théâtre des quatre Saisons”, *Smith College Studies in Modern Language*, Vol. 21, octobre 1939 – juillet 1940.

Di Palma, Guido, “« La nozione esatta di fallimento che c'è in ogni opera ». Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus”, in *Biblioteca Teatrale*, n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 13-51.

Donahue, Thomas J., “Improvisation and the Mask at the École du Vieux Colombier: The Case of Suzanne Bing”, *Maske und Kothurn*, XLIV, 1-2 (2001), pp. 161-172.

Ertel, Evelyne, “Copeau et le Cartel: l'art de répéter”, in *Les répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, a cura di Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 89-107.

Evans, Mark, *Jacques Copeau*, London-New York, Routledge, 2006, pp. 173.

Gignoux, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau-Léon Chancerel, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, Edition de l'Aire, 1984, pp. 440.

Gontard, Denis, *La décentralisation théâtrale en France. 1895-1952*, Paris, Sedes, 1973, pp. 542.

Gontard, Denis, "Jacques Copeau et les problèmes d'école", *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXXV, 1 (1983), pp. 110-116.

Guidotti, Nicoletta, "Suzanne Bing e il Nô *Kantan* (1924)", in *Biblioteca Teatrale*, n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-92.

Hort, Jean, *Les Théâtres du cartel et leurs animateurs (Pitoëff, Baty, Jouvet, Dullin)*, Genève, Skira, 1944, pp. 208.

Kurtz, Maurice, *Jacques Copeau: Biography of a Theatre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, riedizione di *Jacques Copeau: biographie d'un théâtre*, Paris, Les éditions Nagel, 1950, pp. 270.

Kusler, Leigh Barbara, "Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau", n. speciale di *Mime Journal*, 9-10, 1979, pubblicazione parziale della tesi di dottorato di Barbara Anne Kusler, *Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux Colombier, 1920-1929*, University of Wisconsin, 1974.

Leabhart, Thomas, "Le masque, moyen de transport", in *Bouffonneries: Copeau l'éveilleur*, a cura di Patrice Pavis e Jean-Marie Thomasseau, 34 (1995), pp. 144-157.

Masse, Jean-François, Rodange, Thierry, *Salacrou. Une vie de théâtre*, Châtenay Malabry, Alterdit, 2002, pp. 340.

Miglionico, Marco, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, Arona, XY.IT Editore, 2009, pp. 300.

Mignon, Paul-Louis, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier: Biographie*, Paris, Julliard, 1993, pp. 348.

Mignon, Paul-Louis, *Le metteur en scène au pouvoir ou De Jacques Copeau à Ariane Mnouchkine*, Paris, Institut de France, Académie des beaux-arts, 1994, pp. 17.

Romain, Maryline, *Léon Chancerel: Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, pp. 429.

Schino, Mirella, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2003, pp. 217.

Sicard, Claude, “Jacques Copeau et l'École du Vieux Colombier”, in *Bouffonneries: Copeau l'éveilleur*, a cura di Patrice Pavis e Jean-Marie Thomasseau, 34 (1995), pp. 116-126.

Sorlot, Marc, *Jacques Copeau. À la recherche du théâtre perdu*, Auzas Éditeurs Imago, Mayenne, 2011, pp. 328.