

## La messinscena de "Le furberie di Scapino" di Molière

### IL LAVORO DI JACQUES COPEAU A "LE FURBERIE DI SCAPINO"

#### 1. LA COMPOSIZIONE DELLE NOTE

Presentando nel 1950 la prima edizione francese della mise en scène de *Le Furberie di Scapino* di Jacques Copeau, Louis Jouvet spiegava che queste note di regia non erano altro che una "rappresentazione anticipata"; sono solo "una prima traccia (o) il paino personale" per chi, come Copeau, pensava la regia come "una pratica erudita" in cui la composizione drammatica e quella scenica dovevano avere pari importanza. Proprio per questo Jouvet invitava il lettore del secondo dopoguerra ad usare quelle pagine innanzitutto per scoprire Copeau, immaginando il suo viso e la sua voce mentre spiegava un'intonazione ad un attore oppure cercandolo in ogni angolo del palcoscenico, pronto a ripercorrere con il suo fisico alto e asciutto le entrate e le uscite di ogni personaggio. Il "ritratto" del regista agli occhi di Jouvet diventava ancora più vero quando si confondeva con l'immagine di Molière che aveva scritto la storia del servitore Scapino nel 1671, dando prova di grande abilità non tanto come drammaturgo quanto come capocomico e regista ante-litteram. *Le Furberie* è qualcosa di più che una commedia in tre atti; è "la farsa ideale e idealizzata quale avrebbe potuto scriverla un antico cultore del genere...se avesse posseduto il senno di poi che possiede Molière". Si tratta di un teatro vivo, da fare e vedere prima che leggere, a cui Copeau si accostò con cura.

L'importanza di mantenere vivo questo duplice livello di lettura assume una valenza ancora più pregnante se si considera che le note, secondo Jouvet, furono scritte da Copeau intorno al 1915, due anni prima della rappresentazione delle *Furberie*, esse rientrano quindi in quel periodo di studio, ricerca e riflessione individuale iniziato allo scoppio della Guerra. Copeau era, all'epoca, senza un teatro ed orfano del quotidiano confronto con quel gruppo di giovani attori con cui nel 1913 aveva avviato l'attività del piccolo teatro del Vieux-Colombier. Anche Molière venne ascoltato e preso in considerazione nello studio, soprattutto per ciò che concretamente era capace di offrire a chi, come Copeau, era convinto che il teatro fosse "tutto da rifare". Avendo già sperimentato l'efficacia scenica del teatro di Molière, si trattava ora di codificarne il movimento e provare a capire come attraverso quei testi fosse possibile stabilire una relazione pedagogica tra regista, attore e spettatore.

Attraverso i quattro quaderni di appunti di Copeau, è possibile individuare anche i principali motivi che fanno delle sue *Furberie* un esempio di come attraverso la regia egli stesse cercando la via per una più complessa educazione teatrale. La riflessione sulla nuova commedia all'improvviso, per esempio, dimostrava quanto pericoloso fosse il tentativo di assottigliare i confini tra vecchio e nuovo. Copeau ricopiò in un quaderno molti passaggi delle lettere di Jouvet che testimoniano l'esigenza dell'attore di studiare e fare ricerche, commentando che il "peccato di estetismo" coglieva anche il "sano" Jouvet proprio nel momento in cui egli cercava troppo. In una lettera all'attore Copeau spiegava che la ricerca dell'improvvisazione comica doveva partire dalla liberazione "di ogni tentazione libresca"; ciò non significava voler rinunciare al rapporto con la letteratura, al contrario. Per Copeau il testo drammatico era la base della ri-teatralizzazione del teatro, a condizione però che ci fosse qualcuno disposto a mediare tra testo e scena e capace di rovesciarne la relazione. Da questo punto di vista la presenza di un'individualità forte diventava necessaria. Né critici né storici spiegavano Copeau a proposito di Molière, ma "un metteur en scène" capace di cogliere il movimento generale e trasformare il testo in uno strumento tecnico. Già nella presentazione del Vieux-Colombier aveva parlato della regia come dello "schema di un'azione drammatica". È noto quanto la trasformazione delle *Furberie* in un documento grafico o in uno schema si debba all'invenzione del tréteau, il dispositivo scenico praticabile frutto degli studi sullo spazio portati avanti da Copeau e Jouvet fin dal 1915. Si trattava di una pedana di legno

collegata al suolo da cinque rampe di scalini e posta al centro di un "palcoscenico nudo". La "combinazione di linee, di piani e di volumi" che quello spazio suggeriva guidò Copeau nella scrittura di queste note che sono, per questo, di una precisione geometrica. I due vecchi della commedia entrano quasi sempre dal proscenio, mentre il servo Scapino, protagonista, entra dal fondo. Se un personaggio sale sulla pedana dalla rampa di sinistra, l'altro prende quella di destra. Inoltre lo spazio esiguo del piano rialzato esige una maggior precisione, così da rendere necessario a volte disegnare i movimenti scenici. Aliverti spiega che il tréteau "rappresentò al grado più elevato la concezione centripeta che Copeau aveva del luogo teatrale". Ciò permetteva di connotare e differenziare la tipologia dei personaggi in base all'agilità con cui riuscivano a muoversi in quello spazio. Copeau parlò in proposito di una "trappola per vegliardi", dettaglio significativo che si pensa che tutto l'intreccio ruota intorno ai tentativi del servo Scapino di truffare due vecchi padri. Il tréteau "serviva a costringere gli attori a cambiare continuamente posto", spiegherà Copeau.

La precisione con cui Copeau annotò la farsa di Molière, collegando ad ogni battuta non solo entrate e uscite ma anche le azioni fisiche di ogni personaggio, può far pensare ad un limite espressivo per l'attore e per qualsiasi forma di improvvisazione. In realtà il fine di Copeau era al contrario proprio quello di stimolare l'istinto dell'attore aiutandolo a sentire il testo, a "prendere l'abitudine fisica del personaggio" attraverso un esercizio fisico e psichico in continua oscillazione tra dominazione di sé e estrema libertà di espressione. Del resto, la composizione di queste note si delinea all'interno di un percorso di ricerca sull'arte scenica e sull'educazione dell'attore, di cui lo spettacolo era solo un possibile corollario. Diventa importante chiedersi come le note furono usate da regista e attori.

## 2. COME LEGGERE LE NOTE DI COPEAU

Nel 1917, quando le Furberie furono rappresentate per la prima volta a NY, Copeau aveva 38 anni e una cultura concreta fatta di esperienze di vita. Quattro figli, un passato da critico drammatico e venditore di quadri, Copeau aveva partecipato alla fondazione di una delle più prestigiose riviste letterarie del '900. In quello stesso anno, 1908, aveva cominciato a scrivere un adattamento dei Fratelli Karamazov di Dostoevskij. Da quel momento il teatro divenne la misura stessa della sua esistenza, un credo, fatto di valori etici prima ancora che un'espressione estetica. In un periodo in cui la teoresi veicolava le grandi direttrici del secolo scorso, Copeau proponeva una partecipazione emotiva al fatto teatrale basata sull'intimità e sull'esperienza diretta di un gruppo di attori più che su preconoscenze tecnico-strumentali. "Rimettersi in uno stato di sensibilità" per iniziare un percorso di conoscenza della tradizione drammatica che esige, a suo dire, un contatto umano sincero. Egli ha sempre sottolineato il suo carattere di normalità; le sue intenzioni erano quelle di rivendicare l'unità perduta di qualsiasi opera teatrale che, persa la cristallizzazione e la staticità del testo scritto, è sempre da considerare appannaggio di un intero gruppo di persone garante di un movimento continuo e di un'invenzione perpetua. L'lo del regista doveva essere "discreto" e diventare il mediatore necessario a far emergere un lavoro collettivo. Jouvett usò la metafora dell'innamoramento per spiegare che essere un regista era "uno stato" prima che una professione. Proprio per questo anche Copeau quando scrisse le note per le Furberie sapeva già che la propria visione avrebbe avuto un'infinità di varianti. In questo senso lo studio di ogni personaggio è da considerare come l'avvio di un dialogo tra regista e attore, la cui sorte si poteva verificare solo nel momento dell'esecuzione. Così ad esempio nessuno degli interpreti del servitore Silvestro riuscì a recitare quel personaggio masticando continuamente semi di girasole per poi sputarne i resti. Eppure è proprio in quel particolare indicato nelle note che l'attore, secondo Copeau, può trovare il realismo necessario per avvicinar l'opera a sé. Parlare masticando o parlare, come Scapino, con un "andatura strascicata" è l'esempio di ciò che Copeau chiama il "movimento parlato" di ogni battuta del

testo. Non importa che quel modo di parlare sia poi esattamente replicato durante la rappresentazione, ma è fondamentale che l'attore ne sperimenti la corrispondenza semantica. Il masticare di Silvestro, infatti, scandisce il ritmo ridondante meccanico del dialogo con cui il servo entra in scena, rispondendo a monosillabi e ripetizioni dell'ultima parte della frase del suo interlocutore. In questo modo sembra inevitabile che le parole pronunciate si confondano con i residui dei semi sputati. Per quanto riguarda invece l'andatura strascicata di Scapino, Copeau fa riferimento al suono e alla misura di un solo enunciato. Il "Che è, signor Ottavio?" con cui il personaggio interviene all'inizio della seconda scena, suggerisce un movimento scandito in due tempi e acusticamente connotato da vocali allungate (e-o). Copeau sapeva di dover sottolineare la natura di quelle semplici parole, pronunciate una dopo l'altra senza clamore, ma non senza intenzione, da chi sarà anche il regista di tutta la farsa. Così nelle note, l'emissione verbale della prima battuta di Scapino è anticipata da una serie di azioni che traducono l'andatura strascicata.

Queste note, dunque, non vanno lette solo come un commento alla farsa di Molière o come una sua descrizione, né come il completamento di quei vuoti testuali che qualsiasi opera teatrale possiede. Esse furono infatti soprattutto degli indicatori utili al regista che se ne servì per verificare ogni variazione e preparare un esperimento. In questo senso esse ci guidano all'interno del nuovo principio compositivo ricercato da Copeau, quello per cui ad un'esecuzione principalmente improntata sulla dizione se ne andava sostituendo un'altra giocata sul movimento corporeo. Anche per questo è necessario considerare il carattere frammentario di questo lavoro, descritto da Jouvet come un mosaico, la cui unità dipendeva allora solo da chi leggendo riesce a mettere in atto una lettura personale; indispensabile, secondo Copeau.

### 3. LA PAROLA AI PRATICANTI DELLA SCENA

All'epoca, quando nel 1950 Jouvet accettò la sfida di pubblicare queste note, la scelta era una novità. La "collection mise en scène" di Seuil in cui vennero pubblicate le note di regia di Copeau a fronte del testo di Molière fu un timido ma importante esempio di una politica editoriale e culturale interessata a mostrare il "lavoro di elaborazione dinamica delle interpretazioni dei testi". Ne fu consapevole Jouvet che non casualmente spinge il lettore a riflettere in maniera concreta sull'interazione tra testo e scena: "per quanto riguarda le indicazioni di régie, a parte le posizioni e i movimenti proposti per la circolazione, la posizione dei mobili, la lista degli accessori e i riferimenti dell'illuminazione, non bisogna pensare di trovarvi un senso. Le cose sono così perché sono così".

Questa affermazione ci obbliga a delle considerazioni. La prima è di carattere storico e riguarda il ruolo che Jouvet aveva all'interno della compagnia del Vieux-Colombier. Egli era infatti anche il régisseur général, ovvero colui che si occupava di ogni aspetto tecnico della messinscena. A permettere la fruizione di quei materiali da parte dei tanti professionisti coinvolti nella preparazione dello spettacolo era Robert Casa, il régisseur, che doveva mediare ulteriormente la relazione tra progettazione dello spettacolo e lavoro di scenografo, macchinista, attore, costumista, ecc. Ogni creazione del metter en scène era sottoposta a quell'antico mestiere che doveva fissare definitivamente ogni cosa.

Nel 1950 Jouvet era una vera e propria star dello spettacolo francese. Dal suo punto di vista il riferimento ai materiali del régisseur denota la preoccupazione di chi sa che lo spettacolo non può sopravvivere nella memoria culturale se privato del suo contesto materiale. La sua riflessione rimanda alla questione degli archivi di teatro, della memoria e conservazione dei documenti.

### 4. LA FABBRICAZIONE DELLO SPETTACOLO

Il livre de conduite è un grande quaderno contenente il testo di Molière interamente annotato a matita secondo una precisa ripartizione. All'inizio un indice definisce i principali aspetti organizzativi dello spettacolo "minutaggio, luci, impianto, accessori, parrucche, costumi". Ognuna di queste voci è spiegata

da schemi e liste. La scansione esatta della durata della pièce, per esempio, è riportata alla voce minutaggio con la precisione di un'operazione matematica.

A battere il tempo dell'intero spettacolo sono le entrate in scena di ogni personaggio, indicate nel livre de conduite dal segno  $\emptyset$  che significava "anticipare" ogni battuta preparando l'attore alla sua entrata in scena. In un ulteriore documento affidato a Robert Casa, il régisseur, troviamo questi stessi movimenti ulteriormente regolamentati dalle uscite degli attori di scena per gli applausi. In questo preciso schema il testo assume l'aspetto di un'architettura ritmica, stabilita sulla base di uno spazio che non è più letterario ma che riguarda solo la scena e le sue regole materiali. Indicativo anche il fatto che alla gran quantità di traiettorie virtualmente disegnate dai movimenti degli attori, corrispondesse un ridotto numero di "manovre", limitate all'alternativa "Luce o Sipario" e indicate alla fine e all'inizio degli atti dal simbolo

Se si può parlare di "movimento parlato del testo" è perché i luoghi in cui *Le Furberie* presero forma erano stati ristrutturati secondo un'idea di semplicità e apertura verso la platea che permetteva uno scambio emotivo molto forte con il pubblico: sia il Garrick Theatre del debutto americano che il Vieux-Colombier delle varie riprese parigine si presentavano come spazi dotati di una loggia posta sul fondo, un proscenio ribassato cui accedere tramite degli scalini e delle porte aperte nell'arcoscenico. Nel caso delle *Furberie* il palcoscenico era poi rimodellato dalla presenza di quel praticabile di legno, che ricordava i palchi dei comici dell'arte e delle rappresentazioni medievali, ma che nasceva da una vera e propria esigenza.

È grazie al tréteau che ci siamo messi alla prova e abbiamo imparato molto. Da questo punto di vista è importante ricordare che furono gli stessi Copeau e Jouvet ad occuparsi delle scene dello spettacolo imponendo uno spazio in cui all'idea di decor si sostituiva quella di luogo architettonico, significante solo se abitato dai corpi degli attori.

A chi vedeva nella spoglia semplicità del tréteau una mortificazione dell'estetica spettacolare, Copeau rispondeva "che mi si lasci solo il tempo di formare i miei farceurs e di orientare poco a poco i miei compagni verso spazi liberi e fonti generose". L'ambizioso progetto delle *Furberie* si declinava infatti, oltre che in una vera e propria coreografia di movimenti, anche nell'uso di accessori, costumi e parrucche che lunghe e precise liste. Ogni personaggio è definito da come è vestito e da cosa manipola in scena. Le note prolungano il testo di Molière.

Originale è la presenza dell'ombrello che si riferisce al parasole con cui Jouvet costruisce una "comicità stralunata", grazie a tutte le azioni fisiche che l'oggetto rende possibili assumendo di volta in volta una funzione diversa. Con il parasole Geronte si ripara, difende, attacca, disegna a terra, si appoggia, nasconde, gesticola o semplicemente prolunga la sua sottile figura. Aliverti parla, in proposito, di una "poetica dell'accessorio". Copeau, del resto, spiegava che introdurre una novità nel testo significava verificarne il "diritto" ad esistere. In questo senso il parasole trova la propria ragione d'essere nella calura della città di Napoli, dove Molière ambienta *Le furberie*. L'armonia ricercata nel collegare parole e cose è sottolineata anche dai colori dei costumi realizzati da Jean Louis Gampert giallo, verde, marrone, violetto, rosso, bianco, nero, grigio ecc. Una tavolozza di sfumature che secondo Maxime Dethomas, traduceva visivamente "il sole e la polvere" da Napoli, trasformando in presenze le maschere della commedia dell'arte a cui il costumista si era riferito.

Né Scapino né gli altri personaggi indossavano le maschere, fatta eccezione per la scena in cui il secondo zanni, Silvestro, compariva nei panni di un matamoro. Se non era difficile per Copeau immaginare Molière coprirsi il volto come quei comici italiani che alla fine della sua carriera ancora frequentava, era probabilmente più difficile usare la maschera in scena in un momento in cui non esisteva una pratica attorica da poter osservare. Lo Scapino che egli stesso interpretava era rinnovato sia nel costume che nel tipo di recitazione energica e vigorosa che aveva molto a che fare con quella di Petrolini. La ricerca della teatralità necessaria per il nuovo Scapino partì senza dubbio dal "volto troppo espressivo" di Copeau, che il costumista incorniciò in un "basco scuro" calcato sul capo. A completare la maschera di un servo non solo furbo e codardo ma anche capace di atteggiarsi da gran signore, è la presenza di una coppia di orecchini che sottolinea l'immagine di un uomo spavaldo. Anche per gli altri personaggi la possibilità di immaginare delle maschere ben codificate nell'aspetto trova una reale corrispondenza nell'uso di parrucche stile Luigi XIII per i tre giovani di nobili origini, mentre la presunta zingara Zerbinetta aveva solo una piuma a adornare i suoi capelli. I due vecchi indossavano invece parrucche con capelli corti e cappelli a falde larghe. Ma gran parte della tipizzazione dei personaggi era costruita dalle azioni fisiche verso cui l'attore era indirizzato e che coinvolgevano non tanto il volto quando il movimento di tutto il corpo a partire dal busto. La ricerca del movimento corporeo è senza dubbio uno dei segni più importanti del lavoro di Copeau perché segna un cambiamento importante rispetto alla tradizione più recente. Le risorse vocali dell'attore, inoltre, erano fondamentali per creare uno Scapino lirico capace di interpretare fino in fondo il riso e il ritmo delle Furberie di Molière. Copeau invece prese un'altra strada, quella del virtuosismo affidato ad un movimento d'insieme, sfrenato e innescato dalle tante piccole azioni cui partecipavano gli attori. È esemplare in questo senso la famosa scena del sacco all'inizio del terzo ed ultimo atto. Si tratta di una delle macchinazioni più ingegnose del servo Scapino che si era preso l'incarico di aiutare i due giovani a risolvere i loro problemi d'amore. L'oggetto in questione è l'impedimento provocato dai due padri, decisi ad organizzare per i loro figli matrimoni che loro non desiderano. Tra l'inizio della commedia e la sua conclusione, il classico riconoscimento che permette due matrimoni convenienti per tutti, lo spettatore assiste ad una serie di trovate del servo ai danni dei due vecchi genitori. Scapino crea personaggi per giustificare le azioni dei figli e spaventare i padri, inventa fantasiosi rapimenti per ottenere soldi anche dal più avaro dei due vecchi, e infine si lancia in una personale vendetta: punire Geronte, padre di Leandro, per averlo precedentemente messo in cattiva luce con il suo padrone.

Siamo all'inizio del terzo atto quando Scapino annuncia al vecchio che corre un grave pericolo. Qui l'attore che interpreta Scapino si trova impegnato in un grande sforzo imitativo poiché il personaggio si finge prima un guascone poi uno straniero e per finire un intero gruppo di soldati. Tutti intenzionati ad uccidere Geronte che intanto si è chiuso, su suggerimento di Scapino, in un sacco. Egli, dunque, non può vedere ma solo credere vere quelle presenze ascoltandone le voci. Ecco, dunque, che un attore come Coquelin qui poteva esibire tutto il suo virtuosismo vocale. Copeau affida gran parte della feroce comicità della scena alla presenza del sacco. Le note di regia sono chiare in questo senso: nessuna indicazione su come modulare la voce o sul tipo di dialetto. Ciò che indicano è un crescendo di ritmo dato dalle bastonate inflitte al sacco che, sobbalzando sempre di più, autorizza Scapino ad eseguire una "vera danza", al punto che si compiace del suo spettacolo e interpreta sinceramente i diversi personaggi. È importante ricordare che la reazione al dominante accademismo e alla deformazione professionale (il cabotinage) era uno dei principi alla base della nascita della compagnia del Vieux-Colombier. Principio che coinvolgeva anche il lavoro di regia dal momento che lo studio del repertorio classico aveva prima di

tutto una virtù educativa. Ecco quindi un Molière rinnovato da un palcoscenico nudo e da attori disposti a misurarsi con la vita, con quella cosa divina che è il movimento di corpo e parole.

È inevitabile che il successo di uno spettacolo del genere dipendesse dall'insieme di tutti i coefficienti scenici piuttosto che dall'interpretazione del solo Copeau nel ruolo di Scapino.

##### 5. Il viaggio di Scapino

Le Furberie debuttarono il 27 novembre 1917 in un piccolo teatro della 35° strada di NY, a Manhattan. Il vecchio Garrick Theatre era stato rinnovato per l'occasione. Tra il pubblico c'era anche l'ambasciatore di Francia e gran parte dell'alta società newyorkese. Nel programma di sala, lo spettacolo veniva introdotto in ogni suo dettaglio e soprattutto era presentato come l'incipit per la compagnia del Vieux-Colombier di un grande progetto: rappresentare gli sforzi della Francia e dare una nuova interpretazione alle opere del repertorio classico.

Per spiegare tanta attenzione bisogna ritornare all'inizio del 1917, al primo viaggio americano di Copeau finanziato dal Ministero Francese delle Belle Arti con l'intenzione di favorire la partecipazione degli USA alla Grande Guerra. In quell'occasione aveva tenuto una serie di conferenze in cui discusse principi, finalità e metodi del suo fare teatro. Il successo di quegli interventi portò all'invito di tutta la troupe del Vieux-Colombier per una residenza artistica in cui avrebbero diretto il Garrick Theatre durante le successive stagioni. Fondamentale il sostegno finanziario di Otto Kahn, banchiere filantropo che se sostenne l'impresa fu anche perché nel 1913 aveva assistito agli innovativi spettacoli del Vieux-Colombier. L'aspetto propagandistico di tutta l'operazione ha avuto sicuramente un ruolo nella scelta di inaugurare la prima stagione con Le Furberie che era una "farsa di pura e assoluta ingenuità, perfettamente autosufficiente nel suo meccanismo farsesco, rigorosamente fine a se stessa, non piegata a qualche scopo che non sia quello del puro gioco teatrale". Un modo di presentarsi come portavoce di un teatro riportato alle origini, privo di ideologismi o psicologismi e molto funzionale a superare le barriere linguistiche e culturali. In più va considerato che la scelta di aprire la stagione con un lavoro inedito e completamente orientato allo studio delle convenzioni sceniche fu un modo strategico di far amalgamare un gruppo di lavoro appena formato. Copeau era tornato alla fine di maggio in Francia deciso ad accettare l'opportunità americana. Passò i mesi estivi a cercare di ricomporre la compagnia, richiamando vecchi attori e cercandone nuovi. Contattò a Ginevra un'allieva di Dlacroze, Jassmin Howart, e il costumista J. Louis Gampert. Con Jouvet intanto studiava i progetti di ristrutturazione del Garrick Theatre. Proprio in quei mesi inoltre dettava al nipote il Couronnement de Molière, lo spettacolo semi-danzato che avrebbe concluso la rappresentazione delle Furberie. In mezzo a quell'attività frenetica iniziarono anche le prove dello spettacolo che si svolsero in maniera sporadica e senza la costanza auspicata. Il 31 ottobre la troupe si imbarcò e durante gli 11 giorni di traversata non smisero di provare. Alla fine, secondo il programma di sala, Le Furberie furono montate in diciotto prove mentre per lo spettacolo di apertura e quello di chiusura ne servirono sette e nove rispettivamente.

La scelta di incorniciare Le Furberie tra due spettacoli semi-improvvisati estranei all'intreccio era da una parte una chiara citazione della tradizione classica in cui il prologo ed epilogo servivano a presentare la compagnia, il suo stile e i suoi obiettivi; dall'altra fu l'occasione per trasformare la serata in un vero e proprio evento attraverso la messa in campo di elementi rituali e simbolici: danza, canto, musica... In un contesto quasi magico gli spettatori potevano vedere in azione anche chi era normalmente impegnato dietro le quinte o chi a quella scena aveva accesso perché parte della grande famiglia del Vieux-Colombier. Lo spettacolo fu replicato molte volte fino al 1922, mentre divenivano sempre più visibili i

segni della crisi che portò alla chiusura del Vieux-Colombier, alla dissoluzione della Scuola e all'isolamento di Copeau con alcuni suoi allievi nella campagna francese.

#### LE FURBERIE DI SCAPINO DI JACQUES COPEAU: CRONOLOGIA

1911: debutto dei Fratelli Karamazov di Copeau e J. Croué AL Theatre des Arts di Parigi. Prima esperienza di regia e incontro con Louis Jouvet per la ripresa dello spettacolo.

1913: viene annunciata dalle pagine la prossima apertura del Theatre du Vieux-Colombier.

1914: scoppio della guerra mondiale e chiusura del teatro Vieux-Colombier dopo la prima stagione.

1915: Copeau inizia a scrivere le note di regia delle Furberie di Scapino di Molière (secondo la testimonianza di Jouvet). Jouvet scrive a Copeau a proposito dell'improvvisazione citando le Furberie come esempio di puro teatro. Tra i due inizia un confronto sullo studio di un nuovo dispositivo scenico documentato da uno scambio di lettere. Copeau soggiorna a Firenze per incontrare Craig e vede recitare Petrolini. Si reca poi a Ginevra dove incontra Dalcroze e Appia.

1916: scrive il "Progetto per una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica" per la futura scuola del Vieux-Colombier. Nuovo viaggio a Ginevra come ambasciatore culturale del governo francese dove conosce Jessmin Howarth, allieva di Dalcroze.

1917: arriva a NY in veste di ambasciatore culturale inviato dal governo francese. Durante questo periodo tiene circa 25 conferenze sul teatro tra cui quella alla Columbia University sull'interpretazione e la messa in scena di Molière. Ritorna a Parigi. Insieme a Jouvet nei mesi estivi mette a punto il progetto del nuovo dispositivo scenico e ricompone la compagnia del Vieux-Colombier per preparare il secondo viaggio americano finalizzato ad una residenza artistica al Garrick Theatre di NY della durata di due anni. Jouvet parte prima per NY per i lavori di ristrutturazione del teatro. Copeau, la famiglia e i membri della compagnia sbarcano al porto di NY in seguito. Nella compagnia anche Howarth. Debutto con Le Furberie il 27 novembre e in scena fino al 4 dicembre per un totale di 11 recite. Per la prima volta viene usato il tréteau.

1919: ritorno in Francia. Assiste ad una rappresentazione de Le Furberie di Molière alla Comedie Francaise con J. Croué nel ruolo di Scapino, di cui scrive una breve critica sottolineando la mancanza di una regia dello spettacolo. Lavori di ristrutturazione della sala del teatro del Vieux-Colombier.

1920: la compagnia riprende a lavorare a Le Furberie a Parigi. Anteprima dello spettacolo per i fondatori e gli amici del Vieux-Colombier, generale per un totale di 22 recite svolte fino al 27 giugno (dal 26 aprile). Conferenza di Copeau sulla Scuola del Vieux-Colombier al Residenz Theatre. Copeau annota l'importanza della messinscena delle Furberie al teatro del Vieux-Colombier per un totale di 5 recite. Georger Vitray sostituisce Copeau nel ruolo di Scapino.

1921: si concludono le repliche delle Furberie. Il Vieux-Colombier celebra il trecentenario di Molière e rappresenta Le Cournoment de Molière di Copeau. Copeau chiede a Leon Chancerel di scrivere il canovaccio per un nuovo prologo improvvisato. Tournée estiva in Germania. Le Furberie vengono rappresentate al Residenz Theatre. Copeau interpreta Scapino. Nuova recita al Theatre du Peuple di Bussang in cui Vitray sostituisce Copeau. Iniziano i corsi della scuola del Vieux-Colombier a Parigi.

1922: ripresa delle Furberie al teatro del Vieux-Colombier per un totale di 4 recite. Vitray è Scapino. Lo spettacolo viene riproposto nel contesto di una rievocazione della Foire Saint Germaine a Parigi e recitato nella piazza Saint-Suplice. Copeau è di nuovo Scapino nella recita delle Furberie al Theatre Antique de la Cité e al Theatre en plein air.

1924: chiude il Vieux-Colombier e Copeau si trasferisce con la famiglia e alcuni allievi in Borgogna.

1925: si dissolve La Scuola.

1949: Le Furberie di Molière viene rappresentato al Teatro Marigny di Parigi dalla compagnia Renaud-Barrault, con la regia di Louis Jouvet e le scene e i costumi di Bérard; J. L. Barrault è Scapino.

1950: esce per l'editore Seuil di Parigi la "messa in scena de le Furberie di Scapino di Moliere" di Jacques Copeau con la presentazione di Louis Jouvet. Il volume rientra nella "collection mise en scène".  
1951 : muore Louis Jouvet.

