



Fabula / Les Colloques
Théâtre et scandale (I)

Les créations françaises au Vieux-Colombier (1913-1924) : entre innovation et provocation

Clara Debard



Pour citer cet article

Clara Debard, « Les créations françaises au Vieux-Colombier (1913-1924) : entre innovation et provocation », *Fabula / Les colloques*, « Théâtre et scandale (I) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6050.php>, article mis en ligne le 03 Octobre 2018, consulté le 30 Avril 2025

Les créations françaises au Vieux-Colombier (1913-1924) : entre innovation et provocation

Clara Debard

Évoquer Jacques Copeau, c'est évoquer le metteur en scène, l'acteur et le critique dramatique mais plus rarement, le dramaturge, auteur des *Frères Karamazov* d'après Dostoïevski, de *La Maison natale* et du *Petit Pauvre*, pour ne citer que ses trois principales pièces¹. Par ses fonctions de directeur du théâtre parisien du Vieux-Colombier, de 1913 à 1914 et de 1919 à 1924, Jacques Copeau a également été amené à découvrir des textes dramatiques nouveaux. Il a sélectionné, remodelé, voire réécrit des pièces de théâtre qui portent l'empreinte de ses goûts et de sa personnalité, au-delà des inévitables influences de son entourage littéraire, que celui-ci soit le milieu de *La N.R.F.* : André Gide, Jean Schlumberger, Henri Ghéon et Roger Martin du Gard, ou le groupe des proches qui l'ont secondé dans ses activités de metteur en scène, comme Léon Chancerel, Jules Romains et Louis Jouvet.

Malgré sa volonté de renouveau, le Vieux-Colombier ne se veut pas une scène d'avant-garde. Il s'enracine dans la tradition théâtrale, à tel point que l'un des auteurs qui y est le plus joué, même s'il est réinterprété de façon novatrice, est Molière². Quant à la sélection des pièces nouvelles par Jacques Copeau, elle est incontestablement tributaire du dégoût des avant-gardes exprimé, non sans paradoxe, par l'auteur du *Roi Candaule*, de *Saül* et de *Corydon* :

Les dadas ont pour but le scandale ; je ne considère le scandale que comme un moyen ; un moyen honteux et dont je n'ai pas voulu me servir.³

Difficile constat, à l'heure où ce sont précisément les avant-gardes que traitent la plupart des anthologies et des essais qui écrivent l'histoire du théâtre français au xx^e siècle. Quand ils examinent « les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale », les critiques actuels célèbrent les audaces, le vitalisme, la « recherche d'une forme ouverte, voire aléatoire⁴ » qui semble se situer

¹ Jacques Copeau et Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, Paris, Éditions de la N.R.F., 1911. Jacques Copeau, *La Maison natale*, Paris, Éditions de la N.R.F., 1923. Jacques Copeau, *Le Petit Pauvre*, Paris, Gallimard, 1946.

² Voir Clara Debard, *Jacques Copeau et le Théâtre du Vieux-Colombier. Dictionnaire des créations françaises (1913-1924)*, Nancy, Presses universitaires de Nancy – Éditions universitaires de Lorraine, 2017, p. 238-244.

³ André Gide, *Journal*, 4 juillet 1924, t. I, éd. Éric Marty et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1253.

très loin de l'objectif de Jacques Copeau en 1913. « Les théâtrologues universitaires proposent une anamorphose du répertoire, ils y privilégient tout ce qui a partie liée avec la modernité, vue comme contestation de la *mimésis* », constate pour sa part Jeanyves Guérin⁵. Toute une frange de la production des théâtres d'art est ainsi occultée. Une relecture à l'aune du thème du scandale – dans un dialogue souple avec l'innovation et la provocation – permet de lui redonner une place.

Avant-guerre : le scandale larvé

Dans le cas du répertoire théâtral du Vieux-Colombier, il semble curieusement plus pertinent d'étudier le caractère scandaleux du texte et de son choix que celui de la dramaturgie, qui se réduit à la seule provocation de l'épure scénique, d'ailleurs relative, car adaptée à la nature de chaque pièce, et unanimement célébrée par le public, à tel point que le *jansénisme* reste la principale marque laissée par Jacques Copeau à l'histoire de la scène. Sur les vingt-et-une pièces du nouveau répertoire français créé au Vieux-Colombier, nous pouvons retenir huit textes au potentiel scandaleux, et mettre l'accent sur quatre en particulier : *L'Eau-de-vie* d'Henri Ghéon, *Le Testament du Père Leleu* de Roger Martin du Gard, *La Mort de Sparte* de Jean Schlumberger et *La Maison natale* de Jacques Copeau. Nous reprendrons les sens du mot *scandale* déclinés par Delphine Aebi⁶ pour caractériser la période suivante de la production théâtrale française, de 1940 à 1960, dans la mesure où les pièces de l'avant-première-guerre et de l'entre-deux-guerres la préparent et y conduisent, future en dessinant quelques zigzags : en quoi ces pièces cherchent-elles le scandale pour attirer l'attention sur leur auteur ? Les dramaturges choisissent-ils des sujets délicats, susceptibles de soulever des réactions virulentes, en rapport avec les institutions, les mœurs ou la bienséance ? Les œuvres illustrent-elles la complexité de la notion de scandale, en tant qu'il ne saurait se réduire à un synonyme de chahut ou d'esclandre, mais peut aussi se définir comme un moyen de troubler la tranquillité du spectateur, quelle que soit l'ampleur de sa réaction et les moyens choisis pour l'exprimer, y compris écrits ?

Le répertoire du Vieux-Colombier est dichotomique, autour de la Grande Guerre. Avant elle, rien ne semble en apparence scandaliser le public. *Les Fils Louverné* de Jean Schlumberger, montés par Copeau en novembre 1913, ont pour pivot dramatique l'adultère d'une femme avec son beau-frère, alors qu'elle rentre, enceinte, de voyage de nocces⁷. C'est à peine si la presse s'interroge sur la cohérence

⁴ Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913, les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 3 vol., 1971-1973 ; réédition 1993, t. III, p. 341.

⁵ Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 15.

⁶ Delphine Aebi, *Le Scandale au théâtre, des années 1940 aux années 1960*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 10-12.

psychologique de cette péripétie. L'attitude la plus courante consiste à conclure à la densité du personnage :

Étrange Sylvie, elle a dès le début une attitude énigmatique que met bien en valeur M^{lle} Albane, corps frêle, visage pâle aux yeux immenses où vit l'angoisse. [...] Mais quoi, il est trop tard, Sylvie est enceinte. [Après son adultère] elle voudrait s'en aller seule, comme une institutrice d'Ibsen.⁸

Gaston de Pawlowski fait exception lorsqu'il objecte :

J'entends bien que l'auteur a voulu nous montrer dans Sylvie la femme symbolique, adorant au fond le mâle qui la soumet, poursuivant tout en même temps l'intellectuel qui paraît la dédaigner et ne sachant plus que faire lorsque, la faute commise, elle regrette le paradis perdu. Mais enfin, quel que soit l'attrait des gestes symboliques, ne vous semble-t-il pas que dans les pièces littéraires les femmes succombent plus facilement que dans les vaudevilles ?⁹

Outre *Les Fils Louverné*, les nouveautés de la première Saison du Vieux-Colombier sont : *L'Échange*, *L'Eau-de-vie* et *Le Testament du Père Leleu*. Lorsqu'il crée *L'Eau-de-vie* d'Henri Ghéon en avril 1914, Jacques Copeau pose de façon nouvelle la représentation de la violence à la scène française. La fin du premier acte met sous les yeux du spectateur une scène d'orgie, de viol et d'inceste ; la pièce se dénoue par un infanticide¹⁰. Loin d'exprimer du recul face au spectacle, la critique d'époque admire la perfection de la réalisation scénique, s'efforce de comprendre les mobiles du dramaturge, voire ironise sur le caractère roué du patriarche qui mène la bacchanale :

Le vieux Fossard va tâcher de séduire cet avorton gênant [...] il veut lui faire partager leurs plaisirs, lui faire boire de l'eau-de-vie. [...] tous sont saouls, l'orgie succède à la crapule, ces paysans ivres jettent le pauvre petit dans les bras et dans les jambes de Marie, une belle-sœur qui sert à tous et à tout. Cette fin de saturnale est bien réglée et fait honneur au metteur en scène.¹¹

La scène d'ivresse [à la fin du 1^{er} acte] les a fait unanimement applaudir.¹²

Qu'avons-nous dans le siècle où nous sommes, qui exalte, qui simplifie, qui déchaîne, qui rapproche des forces premières ? L'alcool. [...] Il détruit l'ordre que l'homme a ajouté à la nature. Il délie les liens mêmes du sang, et soumettant tous les hommes au seul désir, il rétablit au foyer détruit l'antique inceste. [...] Ces monstres enchaînés se réveillent et se trouvent délivrés ; et leur tumulte occupe

⁷ Voir Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 235-236 et Debard, *op. cit.*, p. 56-62.

⁸ Jean de Pierrefeu, *Le Radical*, 14 novembre 1913.

⁹ Gaston de Pawlowski, *Comœdia*, novembre 1913.

¹⁰ Sur la pièce, voir Clara Debard, *op. cit.*, p. 39-44.

¹¹ Léo Claretie, *L'Événement*, 26 avril 1914.

¹² Albert Blavinac, *La République*, 24 avril 1914.

toute la pièce. [...] on voit que le père est l'amant de sa bru, et Lucas, au milieu des rires, est violé par sa belle-sœur sur le lit où est mort sa mère.¹³

Le père [...] étrangle [Lucas] en simulant une crise de délire alcoolique. C'est un vieux malin qui n'oublie pas de dégager sa responsabilité...¹⁴

Pourquoi et comment le scandale est-il évité ? La première hypothèse est que le rejet et le dégoût sont immédiatement exprimés, au sein même de la pièce, par le personnage de Lucas qui fait figure de spectateur écœuré, puis révolté par les excès familiaux, comme le résume Léo Claretie :

Le lendemain, tous ont cuvé leur alcool, et le vieux Fossard a été quérir le notaire pour que Lucas s'engage par acte écrit, comme il l'a fait verbalement, à laisser sa part de bien dans la communauté. Mais la saoulerie de la veille l'a indigné. Il refuse. Il gardera sa part pour en déplanter les pommiers qui servent à faire du cidre et de l'eau-de-vie. Dans un beau mouvement de colère, il s'emporte contre l'alcool et les alcooliques, contre son père dont l'ivrognerie est la première cause de la dégénérescence de son fils ; il le lui dit en termes forts et crûment pittoresques.¹⁵

Lucas et le public, victime et témoins de la violence, sont ainsi placés sur le même niveau, comme l'explique un critique :

[C'est une] œuvre [...] très forte dans certaines scènes [...] Au troisième acte, [...] le frère aîné qui semblait être son protecteur assiste impassible [au] meurtre [du cadet]. Ce dénouement brutal impressionne vivement les autres personnages de la pièce et le public.¹⁶

Le public est en quelque sorte dépossédé du scandale, puisque celui-ci est mis en scène au cœur de la pièce.

Les réactions sont également étouffées dans la salle par des habitudes de réception que notre siècle peut avoir du mal à reconstituer. Les critiques portent beaucoup plus volontiers la programmation, jugée répétitive, que sur la nature de la pièce :

M. Jacques Copeau a eu tort, à notre avis, de monter *L'Eau-de-vie*, cette année. Après *Les Fils Louverné* et *Le Testament du père Leleu*, cela fait trois drames rustiques en cinq mois. C'est beaucoup...¹⁷

Seule Jane Misme s'avoue choquée : « Le réalisme noir et cru de l'œuvre en fait un spectacle difficile à supporter¹⁸. » En réalité, le public de 1914 ne réagit plus à la

¹³ Henry Bidou, *Les Débats*, 27 avril 1914.

¹⁴ Robert Catteau, *Paris-Midi*, 27 avril 1914.

¹⁵ Léo Claretie, *L'Événement*, 26 avril 1914.

¹⁶ Anonyme, *L'Intransigeant*, 24 avril 1914.

¹⁷ Robert Catteau, *Paris-Midi*, 27 avril 1914.

¹⁸ Jane Misme, *La Française*, 24 avril 1914.

violence scénique dont vient d'abuser le naturalisme dramatique, dont en 1894 déjà, Gustave Lanson fait l'éloge funèbre :

Rien ne survit de ces *tranches de vie* minutieusement exactes, brutalement pessimistes, servies toutes crues à un public facile alors à scandaliser mais vite blasé. [...] Grossièreté allant jusqu'à l'obscénité (puisque c'est notre erreur favorite, à nous autres Français, de croire que plus le modèle est répugnant, plus l'imitation est réelle) et, d'autre part, minutieuse exactitude du décor, de la mise en scène, du jeu et du débit des acteurs. [...] On s'est blasé sur le genre brutal, ou amer, ou immoral.¹⁹

D'autre part, la pièce d'Henri Ghéon, en réactivant des stéréotypes banals, invite le spectateur parisien à la prise de distance, dans la mesure où le milieu représenté – la petite paysannerie provinciale cupide et frustrée – est radicalement éloigné de son quotidien. La question du point de vue reste floue. Dans le propos liminaire qui accompagne la seconde publication en revue, Henri Ghéon explique que son intention première était nietzschéenne : il s'agissait de conduire le public à questionner le moralisme de Lucas. Le fait que Ghéon ait édité la pièce sans le troisième acte, où Lucas est étranglé par son père, rétablit une perspective morale, invitant le lecteur à conclure au triomphe de l'être faible mais instruit sur la famille aux pulsions primaires, puisque le second acte se clôt sur son refus de céder le verger hérité de sa mère.

La conversion d'Henri Ghéon pendant la Première Guerre mondiale a pu influencer sur cette publication tronquée, tout autant que l'indifférence générale au devenir de sa pièce, dont l'édition ne semble avoir été encouragée ni par Copeau ni par les auteurs de la *N.R.F.*, qui ne lui ont pas ouvert la « collection du répertoire du Vieux-Colombier » aux Éditions Gallimard. Privé de moyens, face à un public qui a eu le temps d'oublier la création de sa pièce, Henri Ghéon en a sauvé les deux premiers actes dans *La Vie des Lettres*, en 1921. Telle qu'elle nous est léguée à l'écrit, même incomplète²⁰, l'œuvre comporte pourtant un trait majeur de la production théâtrale postérieure décrit par Delphine Aebi : par le biais d'une scène interne scandaleuse, poser la question du statut du spectateur et réfléchir au voyeurisme inhérent à tout spectacle²¹.

¹⁹ Gustave Lanson et Paul Truffrau, *Histoire de la littérature française (1850-1950)*, Paris, Librairie Hachette, 1953, p. 1167-1169.

²⁰ *L'Eau-de-vie*, drame en trois actes, dans *L'Ermitage*, vol. 21, juillet-décembre 1900, p. 161-202 (acte I) et p. 264-297 (deux tiers de l'acte II). *L'Eau-de-vie*, drame en trois actes, dans *La Vie des Lettres*, 7^e année, vol. IV, avril 1921, p. 369-388 et 581-601 (actes I et II). Le troisième acte a été copié pour le collectionneur Auguste Rondel : voir BnF, Rondel-Ms-1650.

²¹ Voir Delphine Aebi, *op. cit.*, p. 67-86.

Après-guerre : le scandale évité

Après deux saisons américaines destinées à faire connaître l'art français pour contrer les influences allemandes à l'étranger et développer une implantation idéologique à New York, en mission pour Clémenceau, le Vieux-Colombier rouvre à Paris en 1919, dans des conditions difficiles. Le scandale devient alors un danger que le théâtre d'art ne veut pas courir.

Du *Testament du Père Leleu*²², créé avec succès en 1914, repris en continu durant les trois dernières saisons de la vie du théâtre (1921-1924), Roger Martin du Gard a légué les étapes de corrections au fur et à mesure des mises en scènes successives par son ami Jacques Copeau. Sur la couverture de l'exemplaire corrigé ayant servi à la mise en scène de 1921, le dramaturge invite à réfléchir sur la banalisation de son texte au fil des réécritures scéniques :

Quand Jovet a remonté la pièce au Th[éâtre] des Ch[amps]-Élysées, quelques années plus tard, il a encore simplifié la mise en scène, et allégé le côté macabre, et le côté grivois.

(Peut-être au détriment du caractère de la pièce ?)

R.M.G.

1937²³

La lecture de cet exemplaire confirme que la plupart des corrections non seulement « dé-patoisent » mais aussi transforment le texte créé en février 1914.

Le dialogue est amendé de façon à gommer les allusions sexuelles :

LA TORINE.

Menteries ? [...] Demandez-le voir à ce battoir-ci, ou à cettuy-là [...] si c'est point des vingt fois que j'ai dû lui en donner sur le musiau, parce qu'il m'attrapait trop vivement le jupon... <voulait me faire des chatouilles²⁴...>...

Des didascalies, rendant compte de jeux de scène érotiques ou macabres, sont totalement supprimées :

Un temps. Elle se décide enfin à approcher, en se signant. Elle ramasse la tasse. Elle prend dans la huche un drap, dont elle couvre le cadavre et tout le fauteuil. Puis, glissant la main sous le mort, elle tire à elle un petit sac de toile plein de monnaie qu'elle attache prestement sous sa jupe.²⁵

²² Voir Guérin (dir.), *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*, éd. cit., p. 578 et Debard, *op. cit.*, p. 173-178.

²³ BnF, Fonds Martin du Gard, FOL-COL-628.

²⁴ Roger Martin du Gard, *Le Testament du père Leleu*, farce paysanne en trois actes, Paris, Éditions de la N.R.F., collection « Répertoire du Vieux-Colombier », 1920, p. 18. Le texte biffé est celui de l'édition originale de 1914.

²⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

Leleu rit silencieusement, et s'avance sur la pointe des pieds, sabots à la main, comme pour l'embrasser sur la nuque.²⁶

Si le climat d'après-guerre invite sans doute à ôter les jeux farcesques avec le cadavre, la suppression des grivoiseries peut surprendre, tant elles semblent inhérentes au genre de la pièce choisi par Martin du Gard. Le besoin effréné de divertissement dont on argue généralement qu'il caractérise l'entre-deux-guerres s'accommode mal, apparemment – du moins sur un plateau de théâtre – du comique gestuel et de la crudité de la farce. Le legs d'archives du dramaturge paléographe permet en tout cas de poser la question du contrôle du metteur en scène sur le texte joué. Son annotation invite la postérité à adopter une approche critique nuancée sur le rapport du théâtre de l'immédiat après-guerre au scandale.

En avril 1920, a lieu la Première de *L'Œuvre des Athlètes*. Georges Duhamel a commencé cette pièce avant la guerre et en a poursuivi l'écriture à deux mains avec Jacques Copeau pour la réouverture du Vieux-Colombier. Dans cette comédie satirique, il essaie de créer un type moderne : « l'imbécile à idées²⁷ », l'« intellectuel déséquilibré²⁸ », entouré de sa cour de flagorneurs stupides. D'après Lucien Dubech, la pièce sème un certain désordre dans le public, dans la mesure où chacun essaie de trouver les clefs des personnages et où « ceux à qui M. Duhamel présentait ainsi le miroir riaient et ne se reconnaissaient pas²⁹ ». Les « gens de lettres affolés de vanité » se trouvaient « dans la salle où se jouait une deuxième comédie achevant de rendre drôle la première³⁰ ».

La polémique passe dans la presse. Dans *Bonsoir*, Pierre Varenne affirme, par exemple, que le personnage du penseur Rémy Belœuf est une caricature d'Henri Barzun et que sa doctrine évoque le simultanésisme de l'ancien ami de Duhamel au sein du groupe de l'Abbaye de Créteil. Quant à l'éditeur, il est, pense-t-il, une clef d'Eugène Figuière, qui a publié Duhamel après la disparition de l'Abbaye³¹. Le relent de scandale fait écran à la satire générale et au sens global de la pièce, qui est presque métalittéraire, critique qu'elle est du métier d'auteur en général. Le succès des représentations est cependant incontestable³².

Des vingt-et-une pièces françaises nouvelles créées par Jacques Copeau durant la durée de vie de son théâtre à Paris, *La Mort de Sparte* de Jean Schlumberger³³ est

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ Jean Manegat, *Comœdia*, 9 avril 1920.

²⁸ Anonyme, *Ève*, 9 avril 1920.

²⁹ Lucien Dubech, *L'Action française*, 17 avril 1920.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Pierre Varenne, *Bonsoir*, 13 avril 1920.

³² Elle a vingt-trois représentations.

³³ Voir Guérin (dir.), *op. cit.*, p. 390-391 et Debard, *Jacques Copeau et le Théâtre du Vieux-Colombier*, éd. cit. p. 109-117.

celle qui connaît la plus grande bouderie du public. Jacques Copeau n'arrive pas à atteindre les onze représentations qu'il programme systématiquement pour chaque spectacle. En mars et avril 1921, la pièce est jouée péniblement huit fois³⁴, devant une salle quasiment vide... Le sujet déplâit :

[Même si ce] drame se passe en 236 avant J.-C., cela ne l'empêche point d'être en maints passages de la plus brûlante actualité. Déjà en 1910, quand Monsieur Jean Schlumberger l'écrivit, on aurait pu faire de curieux rapprochements entre l'état d'âme des Lacédémoniens qui sous l'impulsion de leur jeune roi Cléomène s'efforçaient de retrouver l'ardeur et le courage de leurs ancêtres pour lutter contre les Macédoniens menaçants, et l'état d'âme des Français qui, sentant venir la tourmente, s'efforçaient de réveiller chez eux – et y réussissaient – le sentiment national et militaire. Mais depuis !... la pièce de Monsieur Schlumberger a beau être entièrement et fidèlement tirée des *Vies d'Agis et de Cléomène* par Plutarque : l'auteur a beau ne pas en avoir changé un iota depuis 1910, elle semblera, inévitablement, faite d'allusions transparentes aux événements qui ont agité le monde en ces dernières années : [...] le rassemblement des soldats, [...] l'impossibilité de réaliser l'union des Grecs, la revanche de l'argent et les difficultés économiques³⁵...

Pour Albert Thibaudet lui-même, dans *La N.R.F.*, il était impossible que le public s'intéresse « à la destinée d'une nation vaincue³⁶ » et Schlumberger aurait mieux fait d'écrire un nouveau texte plutôt que de monter une pièce laissée dix ans en attente. Convaincu que la réflexion sur la guerre, la paix, et leurs enjeux était la même avant et après 1914, le dramaturge n'avait pas du tout prévu cette réaction de rejet du public, à tel point qu'il avait recyclée quasiment in extenso – pour le programme du Vieux-Colombier et un article de promotion inséré dans *Comœdia*³⁷ – l'interview factice qu'il avait écrite de lui-même pour Antoine à L'Odéon lorsqu'il avait des espoirs d'y voir sa pièce montée en 1910. Il s'était contenté de porter une seule correction manuscrite sur le feuillet : biffer la mention de querelles « entre voisins », qui donnait l'impression fallacieuse d'une référence à la Première Guerre mondiale³⁸. Malgré cette précaution inutile, comme le résume le dramaturge lui-même lorsqu'il réédite sa pièce en 1943, « le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle parut intempestive³⁹ » au public de 1921.

Ainsi, le « funeste esprit de l'entre-deux-guerres⁴⁰ », comme le nomme rétrospectivement Jean Schlumberger, a pu faire que Jacques Copeau, dans sa

³⁴ BnF, Fonds Copeau, FOL-COL-1 (469).

³⁵ Anonyme, *L'Écho de Paris*, 20 mars 1921.

³⁶ Albert Thibaudet, *La N.R.F.*, juillet 1921.

³⁷ Voir *Comœdia*, 22 mars 1921.

³⁸ BnF, Fonds Copeau, FOL-COL-1 (470).

³⁹ Jean Schlumberger, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1943, p. 10-11.

⁴⁰ *Ibid.*

sélection de pièces, a tantôt consciemment voulu éviter, tantôt inconsciemment frôlé le scandale. Longtemps réticent à mettre en scène *Saül*, il cède aux instances de Gide et crée son drame en juin 1922⁴¹. La pièce réécrit l'argument biblique en multipliant les meurtres sur la scène et en choisissant de développer l'amour homosexuel de Saül pour David⁴². Aussi le dramaturge s'étonne-t-il de ne voir nullement ces sujets abordés de front par la presse :

- Chose curieuse : la question mœurs est à peine soulevée. On a préféré ne pas comprendre ; on a trouvé plus commode de... on m'a fait la politesse de ne pas... ou, simplement, l'on n'a pas compris. De là à considérer la pièce entière comme un exercice de rhétorique et un prétexte à déclamations.⁴³

Gide ne cache ni sa déception, ni sa colère. L'absence de scandale engendrée par la pièce le vexe, voire lui semble suspecte. Il semble à tel point associer scandale et succès, qu'il n'emploie plus que l'anaphore métaphorique du « four » pour désigner sa pièce, malgré treize représentations et quatre-vingt-quinze comptes rendus⁴⁴. Lui qui liait la publication de *Corydon*⁴⁵ à la création de *Saül*, il escomptait un « scandale pédérastique⁴⁶ » qui a achoppé. Pourrait-on dire, suite à cet exemple, que l'absence visible de scandale dissimule parfois un scandale invisible, non événementiel ? Au xx^e siècle, « l'indifférence de la salle inquiète les auteurs⁴⁷ », souligne Delphine Aebi.

Le public de l'entre-deux-guerres ne pardonne pas non plus aux metteurs en scène de passer à l'écriture. Jacques Copeau ferme son théâtre quelques mois après les représentations, certes fructueuses⁴⁸, en décembre 1923, de *La Maison natale*⁴⁹, drame qu'il a porté en lui pendant plus de vingt ans, mais qui suscite un certain recul critique, parce qu'il en est l'auteur :

Dans cette maison de poussière, Jacques Copeau nous montre de façon péremptoire que cette fois il joue Sa pièce, Son œuvre et Son grand-père.⁵⁰

Les interpellations peuvent être véhémentes, ainsi celle de Pierre Scize :

⁴¹ Voir Guérin (dir.), *op. cit.*, p. 539 et Debard, *op. cit.*, p. 160-172.

⁴² Voir Debard, *op. cit.*, p. 160-172.

⁴³ Lettre du 21 juin 1922 : *Correspondance André Gide-Roger Martin du Gard*, I, Paris, Gallimard, 1968, p. 184.

⁴⁴ Voir Clara Debard : « Gide et la critique dramatique : un four noir », à paraître dans *Actes du Colloque « André Gide et le théâtre »* (Paris, décembre 2017), Paris, Classiques Garnier.

⁴⁵ André Gide, *Corydon*, Paris, Gallimard, 1924. Il n'y a eu qu'un tirage à douze exemplaires en 1911 et un à vingt-et-un exemplaires en 1920. Quant à *Saül*, paru au Mercure de France en 1903, à cent vingt exemplaires, puis réédité avec *Le Roi Candale* en 1904, il sort dans la collection « Répertoire du Vieux-Colombier » des Éditions de La N.R.F. en 1922.

⁴⁶ Voir Aebi, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸ Il y a eu au total quarante-deux représentations, en comptant toutes les reprises.

⁴⁹ Voir Guérin (dir.), *op. cit.*, p. 351-352 et Debard, *Jacques Copeau...*, *op. cit.*, p. 94-102.

⁵⁰ Aurélien Lugné-Poe, *L'Éclair*, 21 décembre 1923.

Cette pièce, signée d'un inconnu, [Monsieur Copeau,] l'auriez-vous reçue et jouée ?

51

Il est clair que le texte du metteur en scène n'a pas le même statut que celui du tout venant. Les comptes rendus s'apesantissent sur ses défauts de construction, déplorant que la pièce ne puisse être tenue pour un modèle :

[*La Maison natale* a] deux défauts terribles pour une pièce de théâtre : elle manque de mouvement et elle manque de clarté. [...] Si c'est de ce côté que Monsieur Copeau veut mener l'art dramatique, il ne nous est pas possible de le suivre.⁵²

La connaissance de la longue genèse, maladroitement rappelée dans le programme du spectacle, devient un argument pour souligner l'inactualité de l'œuvre :

[Copeau a laissé] durcir en lui [...] coaguler un projet où, jadis, l'air, le sang, l'allégresse de la vie devaient circuler. [...] Je ne risque pas grand-chose à affirmer que ce conflit n'est plus fait pour toucher beaucoup les jeunes hommes d'aujourd'hui. La guerre nous a montré des pères anxieux pour leurs fils soldats, des fils collégiens, étouffés trois fois l'an par les rudes et déchirantes embrassades des papas en bleu horizon. Les relations de père à fils ont retrouvé un goût primitif, une saveur mortelle et sanglante, qui renvoie les petits malentendus d'autrefois au magasin des accessoires.

Mais au Vieux-Colombier, nous sommes aux environs de 1905. [...] qui ne voit, en effet, et lui le premier, qu'il tourne le dos à cette libération du poète dramatique qu'à sa suite nous avons érigée en dogme ? [...] l'accidentel, l'anecdote est partout dans *La Maison natale*, comme dans un drame du Théâtre-Libre. [...] il fallait de grandes lignes, un souffle biblique, une architecture humaine sans fioritures, sans enjolivements. Je songe à ce que, d'un tel sujet, Claudel, par exemple, eût pu faire.

53

Le degré d'innovation de la pièce est discuté par le grand Antoine, qui porte à Copeau l'estocade finale :

[...] à vouloir éclairer ces âmes cadennassées, sans abuser des ressorts dramatiques que ne dédaignent point d'autres plus habiles ou moins hautains, Copeau s'attarde quelquefois à de longues analyses qui ne vont point sans un peu de monotonie. Telle qu'elle est, cette œuvre intéressante ne nous surprend pourtant point comme un apport vraiment neuf, dans la recherche vers *autre chose* qui emporte actuellement le jeune monde dramatique.⁵⁴

Une telle sévérité n'aurait pas présidé à l'accueil d'une pièce signée par un inconnu ou par un débutant. En inscrivant sa propre création au répertoire de son théâtre,

⁵¹ Pierre Scize, *Le Mercure de France*, 15 février 1923.

⁵² Lucien Dubech, *L'Action française*, 21 décembre 1923.

⁵³ Pierre Scize, *Le Mercure de France*, 15 février 1923.

⁵⁴ André Antoine, *L'Information*, 20 décembre 1923.

Copeau inaugure pourtant une formule appelée à devenir banale dans la seconde moitié du xx^e siècle. Avec la figure d'André Hersant, qui quitte la maison natale en refusant la succession paternelle, il porte sur la scène le drame de sa jeunesse. Avec celle du grand-père Daronge qui manipule des silhouettes de carton pour mettre en scène des pièces imaginaires sur un petit théâtre, l'animateur se met en avant, sa personne nourrissant le personnage.

Après avoir livré sa pièce au public, Jacques Copeau devient lui-même une figure scandaleuse quand il décide brusquement, contre le conseil de son entourage, de fermer le Vieux-Colombier pendant l'été 1924 et de partir à l'aventure en Bourgogne, avec le vestige de sa troupe. Aux soucis de santé, aux problèmes financiers et à la lassitude, convient-il d'ajouter, dans la liste des causes de cette décentralisation, l'aporie créatrice ? Si tant est qu'un répertoire théâtral soit une forme d'œuvre, Copeau a été déçu par sa réception. Il a fait part, rétrospectivement, du regret que son choix éclectique n'ait pas remporté plus de soutien et qu'aucun auteur dramatique ne lui ait vraiment emboîté le pas⁵⁵. En 1924, son départ montre qu'il est bloqué dans l'écriture théâtrale comme dans la programmation et l'élaboration d'un répertoire novateur, sous la surveillance étroite d'une critique parisienne toujours plus acerbe. Le coup d'éclat se déplace dès lors de la pièce à l'auteur, du répertoire au directeur de théâtre, ce qui préfigure un phénomène qui caractérise fortement le théâtre français du second vingtième siècle, où le metteur en scène revendique un statut d'auteur mais où est souvent rappelée la règle que « c'est le public qui détient le pouvoir » et que « lui seul permet l'éclat du scandale et détermine la fortune des pièces ou des auteurs⁵⁶ ».

⁵⁵ Voir, notamment, ses conférences, dans les *Registres du Vieux-Colombier* publiés par Suzanne Maistre Saint-Denis et Marie-Hélène Dasté (7 vol., Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1974-2017).

⁵⁶ Aebi, *op. cit.*, p. 25.

PLAN

- Avant-guerre : le scandale larvé
- Après-guerre : le scandale évité

AUTEUR

Clara Debard

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lorraine