

INTRODUCTION

ANDRÉ OBEY, UN ROI SANS ROYAUME

Le Roi, même jeu. – Il avait tous les dons, mais les dons partaient de lui comme partent du jongleur les balles éblouissantes. Quelle... force lui manqua-t-il qui eût maintenu en l'air ces balles retombantes... les eût nouées ensemble, en couronne, sur la tête d'un homme extraordinaire ?

André Obey, L'Homme de cendres¹

UNE «LENTE ET PROGRESSIVE ENTRÉE DANS LA NUIT TOTALE»

Il est des villes que l'on traverse sans s'arrêter. Il en va de même pour certains auteurs. Si l'on *croise*² aujourd'hui le nom d'André Obey (1892-1975) dans les dictionnaires de théâtre, les études sur la littérature de l'entre-deux-guerres ou les anthologies sportives, c'est à titre d'auteur représentatif d'une époque révolue. Fort utile pour brosser le paysage théâtral des années trente et quarante, saisir l'air du temps et la sensibilité d'une époque³, l'œuvre d'Obey, pourtant inscrite sept fois au répertoire de la Comédie-Française et servie par les plus grands noms (Jacques Copeau, Gaston Baty, Michel Saint-Denis, Jean-Louis Barrault, Pierre Dux, Michel

¹ André Obey, *L'Homme de cendres, L'Avant-scène Théâtre*, n° 16, 1950, p. 41.

² Le projet d'un colloque consacré à André Obey est né d'une réflexion commune de Sophie Gaillard et de Marie Sorel, qui ont elles aussi *croisé* Obey dans leurs recherches respectives, en empruntant des chemins différents : les pratiques collaboratives entre auteurs et metteurs en scène pour Sophie Gaillard, le jeu et les pratiques sportives pour Marie Sorel.

³ Le cas d'Obey est en cela conforme à l'usage qui est fait des *minores* ou des *écrivains* dans l'histoire littéraire, souvent présentés comme étroitement insérés dans leur époque, prompts à exploiter un genre, un sous-genre ou une thématique ayant les faveurs du lectorat. C'est le cas d'Henri-René Lenormand, d'Armand Salacrou, de Jean Sarmant, ou encore de Marcel Achard aujourd'hui.

Vitold, Hubert Gignoux, Maurice Jacquemont...)⁴, n'a jamais fait l'objet, en France, d'une étude monographique approfondie⁵. Le plébiscite – relatif mais notable⁶ – de l'œuvre à l'étranger s'arrête aux frontières de l'Hexagone. Obey peine à être l'auteur d'un pays (son théâtre est rarement édité⁷ et joué⁸), d'une région (les Hauts-de-France⁹, les Pays de la Loire¹⁰) ou

⁴ Voir, en annexe du présent volume, la « Carrière des œuvres » d'André Obey, recensement des créations théâtrales, radiophoniques, lyriques et télévisuelles des œuvres d'André Obey, document établi avec l'aide de Corinne Label, responsable des collections patrimoniales de la bibliothèque de la SACD, et de son équipe.

⁵ Il faudra se fier au seul et précieux catalogue d'exposition composé par Françoise Bruno : *André Obey, homme de théâtre, 1892-1975*, catalogue d'exposition, Douai, La Bibliothèque, 1985. La dramaturgie d'André Obey fait l'objet d'une relative, mais plus grande attention dans les universités européennes, en Pologne notamment (sous les efforts d'Ewa Barańska), et en Allemagne, plus récemment : Joachim Kwaysser, *Untersuchungen zur Struktur der frühen Theaterstücke André Obeyes*, thèse de doctorat de l'Université d'Hambourg, 2007.

⁶ La production littéraire d'André Obey connaît davantage de succès en Angleterre, en Allemagne, au Canada et aux États-Unis à la faveur de puissants ambassadeurs, tels que le traducteur Arthur Wilmurt, le metteur en scène Michel Saint-Denis ou le compositeur Benjamin Britten qui tire, en collaboration avec le librettiste Ronald Duncan, un opéra à succès du *Viol de Lucrèce* en 1946, fréquemment joué (Carlos Wagner en 2000 ; Stephen Taylor en 2007) et constamment réédité (Actes Sud, 1997 ; Opera Journeys Pub., 2011 ; Opus Arte, 2013 ; Guildhall School of Music & Drama, 2016). Si, après guerre, la trajectoire d'Obey en France est nettement déclinante, le dramaturge est reconnu à ce moment-là à l'international, notamment (et presque exclusivement) via *Noé*, fréquemment joué par les troupes catholiques et protestantes. Sur la réception d'Obey à l'international, on se référera dans le présent volume à la « Médiagraphie » et à la « Carrière des œuvres », étoffées grâce au concours précieux de Jeanyves Guérin.

⁷ Seule l'édition parisienne « Fluo » a récemment publié *Une fille pour du vent* (1953) en 2007, avec une préface de Jean-Laurent Cochet. À l'occasion des Jeux Olympiques de Londres en 2012 et en partenariat avec l'Institut National du Sport, de l'Expertise et de la Performance (INSEP), l'Association des Amis d'André Obey et le journal *L'Équipe*, cette même maison d'édition a également fait paraître un coffret de deux volumes intitulé *Jeux Olympiques. Paris 1924. Londres 1948*.

⁸ Roland Poquet a repris en 2012 au Théâtre municipal de Douai *Une fille pour du vent* qu'il avait créée en 1957. Jean-Laurent Cochet, acteur, metteur en scène et pédagogue, qui compte André Obey parmi les écrivains de « [s]on panthéon personnel » et qui a eu l'occasion de monter des textes de l'auteur (*La Fenêtre*, 1983 ; *Revenu de l'Étoile*, 1984), avait proposé une lecture d'*Une fille pour du vent*, au Théâtre de la Pépinière-Opéra, à Paris, en 2008. Voir l'entretien de 2008 http://www.froggydelight.com/article-5012-Jean-Laurent_Cochet.html, page consultée le 16/02/2021.

⁹ Dans sa contribution, Jean Vilbas, responsable des collections patrimoniales de la bibliothèque municipale de Douai, recense les initiatives de la ville de Douai et de la région Hauts-de-France pour faire connaître l'œuvre du polygraphe : expositions, représentations, rééditions, lectures...

¹⁰ Attaché depuis 1921 aux bords de Loire qui lui inspirent le cadre végétal de ses pièces, Obey compose la majeure partie de son répertoire dramatique dans sa maison du Maine-et-Loire, à Montsoreau, commune dont une rue porte aujourd'hui le nom de l'auteur.

même d'une ville (Douai¹¹, et plus sûrement Montsoreau¹²). Apatride, le théâtre d'André Obey est, non sans ironie, inscrit au patrimoine littéraire français depuis 2011. Nul paradoxe pourtant : la dignité du théâtre d'Obey est désormais liée à son appartenance au passé. Faisant courir à l'œuvre le risque de jouir d'une valeur plus « historique »¹³ qu'« artistique »¹⁴, le politique vient au secours d'un répertoire menacé d'oubli : on entre aussi dans le panthéon littéraire par décret. De quel culte le théâtre d'Obey serait-il le gardien et le représentant¹⁵ ?

Une série de déconvenues accélère parfois la « mise en oubli » d'une œuvre : une grève nationale des transports puis une pandémie ont¹⁶, ici, contraint les organisatrices du colloque à annuler, à deux reprises, la manifestation scientifique et à convertir ce temps d'échange en ouvrage collectif¹⁷. Faux départs ? Actes manqués ? L'anecdotique et le conjoncturel auraient tôt fait de rappeler l'auteur à son histoire et au souvenir

¹¹ La figure littéraire de Douai est indéniablement la poétesse Marceline Desbordes-Valmore, que l'on en juge, entre autres, à la toponymie ou à la statue de l'écrivaine que la cité flamande a érigée près de la porte de Valenciennes. Dans son premier roman, *Le Gardien de la ville* (Librairie des Lettres, 1919), André Obey relaie d'ailleurs cette matrimonialisation en donnant vie à la statue de Marceline et en rendant hommage à cette figure protectrice de Douai.

¹² C'est d'autant plus vrai à Montsoreau : la commune n'a pas cherché à acquérir le fonds André Obey, pas plus qu'elle n'a exercé son droit de préemption lors de la vente de « l'Hirondelle » pour transformer la maison d'André Obey en Maison d'Écrivain, par exemple.

¹³ « Nous appelons historique tout ce qui fut par le passé et désormais n'est plus », Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments : sa nature et ses origines* (1903), Matthieu Dumont et Arthur Lochmann (trad.), Paris, Éditions Allia, 2016, p. 11.

¹⁴ Se dit du monument qui « répond aux exigences du vouloir artistique moderne ». *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ Les considérations qui ont présidé à l'élection d'Obey, la constitution de la commission qui a instruit le dossier, les mesures concrètes d'une telle protection ne nous sont pas connues. Ni la fédération nationale des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires, ni le ministère de la culture n'ont su nous renseigner sur ces points. La préparation des Jeux Olympiques d'été de 2012 semble avoir néanmoins joué un rôle central dans l'attention accordée aux chroniques sportives d'Obey.

¹⁶ Initialement prévu les 16 et 17 décembre 2019 à la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle, le colloque « André Obey : créateur dramatique complet » co-organisé par Sophie Gaillard et Marie Sorel et co-financé par Avignon Université (ICTT) et la Sorbonne Nouvelle (UMR THALIM) a été reporté les 18 et 19 mars 2020 puis annulé définitivement.

¹⁷ Le mouvement social contre la réforme des retraites, entre décembre 2019 et février 2020, et la crise sanitaire sans précédent que nous traversons depuis octobre 2020 ont considérablement réduit l'accès aux transports, aux bibliothèques et aux archives. Que les contributeurs et contributrices du volume ainsi que les bibliothécaires, qui leur ont

douloureux de la grève des machinistes en mars 1950 qui avait conduit la Comédie-Française à interrompre les représentations de *L'Homme de cendres*. La mobilisation sociale aurait, selon Obey, « guillotiné la pièce »¹⁸. « [T]oute ma vie de théâtre, conclut l'écrivain, a toujours été à moitié prix »¹⁹. Peu s'en faut, ici, pour poursuivre son récit. Celui qui se plaisait à signer ses lettres d'un modeste allonyme – « Jean Racine »²⁰ –, qui aimait à se figurer, après Claudel et Péguy, en « poète[s]-capitaine[s]-maçon[s] du xx^e » siècle²¹ se représentait corollairement en « champion des martyrs »²² – le génie se mesurant à l'incompréhension qu'il suscite : « [j]e crois, je *crois* vraiment qu'il n'importe pas à la France que j'écrive son théâtre. Elle ne m'a jamais reconnu²³. » Obey connaît, au demeurant, une entrée rapide et fastueuse dans le champ littéraire (prix Paul Hervieu en 1922 pour *La Souriante Madame Beudet* ; prix Théophraste Renaudot en 1928 pour *Le Joueur de triangle* ; Prix Brioux, décerné par l'Académie française, en 1931 pour *Bataille de la Marne*) avant d'être appelé à administrer la Comédie-Française (1945-1947). En 1972, l'heure n'est plus à la posture :

Il me faut donc accepter, admettre et même vouloir que chaque jour qui passe et me rapproche de ma fin, marque ma lente et progressive entrée dans la nuit totale, l'oubli définitif, bref, le néant. Et je ne te cache pas [écrit-il à Marie-Hélène Dasté] que je ne suis pas assez fort pour consentir à cela avec indifférence et rigolade²⁴.

Comment bascule-t-on de la catégorie des auteurs sinon *majeurs*, du moins reconnus, à celle des auteurs *mineurs* ? Par quels circuits de

apporté une aide considérable dans ces conditions difficiles, soient ici chaleureusement remerciés.

¹⁸ « André Obey : 9^e partie », Paris, ORTF, fonds Ina-Radio France, enregistrement : 01/07/1965.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Lettre d'André Obey à Jacques Copeau datée du 07/09/1936. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau : 4-COL-1(138).

²¹ Lettre d'André Obey à Jacques Copeau datée du 19/10/1941. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau : 4-COL-1(138).

²² « Suppose qu'au lieu d'être croyant au théâtre, je sois un croyant de Dieu : je serai le champion des martyrs. Et cela, sans l'ombre d'un héroïsme. » Lettre d'André Obey à Marie-Hélène Dasté datée du 11/07/1949. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau, boîte non cotée.

²³ Lettre d'André Obey à Jacques Copeau datée du 19/10/1941. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau : 4-COL-1(138).

²⁴ Lettre d'André Obey à Marie-Hélène Dasté datée du 24/09/1972. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau, boîte non cotée.

distribution et de reconnaissance ces classements et déclassements s'opèrent-ils ? Les hypothèses exposées dans le présent volume ne manquent pas.

Obey pourrait avoir souffert des restructurations du champ théâtral dans les années d'après-guerre. L'accès aux plus hautes fonctions de la culture l'aurait éloigné du tapage de *La Carcasse* (1926)²⁵ et n'aurait pas assuré à l'intéressé la postérité escomptée. Pire : la consécration aurait porté préjudice à la carrière d'un auteur-patriote associé²⁶, à partir de 1945²⁷, à la redoutable tradition de la Maison de Molière. Les jeux de mémoires que le théâtre d'Obey tisse, sans secret, avec le Vieux-Colombier auraient enfin achevé de relayer le créateur au rang des auteurs du patrimoine immatériel français. Sa dramaturgie – rapprochée dans les années soixante d'une arrière-garde bourgeoise (le Cartel) – aurait été d'autant plus mise à mal à l'heure brechtienne.

²⁵ Jugée antimilitariste, *La Carcasse*, écrite avec Denys Amiel, créée à la Comédie-Française en 1926, est retirée après quatre représentations.

²⁶ Président du Syndicat clandestin des Auteurs et Compositeurs, membre du CNE, Obey siège à la direction des Spectacles et de la Musique au Ministère de l'Éducation nationale et à la direction des émissions dramatiques de la RTF. Il est également membre de la commission d'épuration, du PEN club, de l'Académie septentrionale, du Front National de la Résistance, du Comité National des Écrivains, du syndicat des auteurs de films et du «glorixima club» (société de musiciens). L'engagement d'Obey dans la politique culturelle française, la dissémination de la question politique dans l'œuvre de l'écrivain (*Ultimatum* et l'inquiétude du totalitarisme, par exemple) demeurent à interroger.

²⁷ Obey est nommé administrateur provisoire (d'octobre 1945 à avril 1946), puis administrateur général (d'avril 1946 à février 1947) à la Comédie-Française. Pour plus de détails, on se reportera au fonds «Obey administrateur» de la Bibliothèque de la Comédie-Française et à l'hommage de son adjoint aux fonctions d'administrateur, Jean de Beer : «André Obey décédé le 11 avril 1975» *Comédie Française*, mai 1975, n° 39. Outre une révision des statuts en 1946, une réforme qui accorde plus d'indépendance de l'administrateur à l'égard des instances politiques et offre à l'assemblée générale d'élire les sociétaires et les membres du comité, outre l'ouverture de la Salle du Luxembourg (Odéon) la même année, on doit notamment à Obey et à ses collaborateurs la création de «l'aide à la première pièce», qui prolonge l'appel de Copeau (faire venir les poètes à la scène) et profite, de 1945 à 1967, à des écrivains tels que Adamov, Schehadé, Beckett, ou encore Billetdoux. On leur doit également «l'aide aux jeunes Compagnies» (1946 à 1964). Inspirées du programme de la Résistance, ces réformes prolongent sans nul doute, dans le domaine de la politique culturelle, les expériences de travail menées au sein de la Compagnie des Quinze. Le désaveu du ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, Pierre Bourdan, plébiscitant, dans *Le Figaro*, en février 1947, davantage la programmation du Théâtre Marigny que celle du Théâtre Français conduit Obey à démissionner.

L'œuvre d'Obey aurait également manqué de l'appui des universitaires, plus prompts à célébrer aujourd'hui « tout ce qui a partie liée avec la modernité, vue comme contestation de la *mimèsis* »²⁸, au risque d'occulter « [t]oute une frange de la production des théâtres d'art » de l'entre-deux-guerres²⁹. Peut-être se seraient-ils mépris sur Obey lui-même. L'investigation que propose Pascal Lécroart de la réception des *Suppliantes* et de *800 mètres* permet de déconstruire certaines réécritures mémorielles qui conduisent à opérer *a posteriori* des raccourcis séduisants entre le théâtre à thème sportif et certaines manifestations vichystes ou nazies³⁰.

Les études réunies dans le présent recueil, en particulier celle de Jeanyves Guérin, s'efforcent de ne pas céder à l'illusion rétrospective et au fantasme de maîtrise que procure le recul temporel pour imputer la disqualification progressive d'Obey dans le champ théâtral à une cause unique et exclusive : le défaut d'originalité ou, pire, le manque de *valeur* de son théâtre³¹ ; la comparaison avec le *grand* Giraudoux ; les goûts fluctuants du public ; la reprise de thèmes éculés qui ont aussi fait, ainsi que le montre Marie-Claude Hubert, le succès d'Obey. Toutes les contributions cherchent également à résister aux sirènes de la prolepse et à ne pas traquer dans l'œuvre les signes du déclassement à venir. Certaines pièces font ainsi l'objet d'une étude spécifique et resserrée³² : Benoît Barut interroge la mise en procès de l'humanité dans la dramaturgie de *Noé*, dans la version

²⁸ Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 15.

²⁹ Clara Debard, « Les créations françaises au Vieux-Colombier (1913-1924) : entre innovation et provocation », *Fabula / Les colloques*, Théâtre et scandale (I), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6050.php>, page consultée le 27 février 2021.

³⁰ L'instrumentalisation du sport et des cérémonies sportives au service d'une stratégie propagandiste d'embrigadement et d'endoctrinement idéologique des masses durant l'Occupation peut d'ailleurs expliquer – pour une part seulement – le passage à vide qu'a connu, à partir des années 50, la littérature à thème sportif, toujours soupçonnée de consonner avec une idéologie nauséabonde de régénération et de « revivification » de la nation.

³¹ Culturellement construite, la « valeur » tient moins aux qualités intrinsèques de l'œuvre qu'aux médiatisations dont elle fait l'objet. Voir Yves Delègue et Luc Fraisse (éd.), *Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996 et Patrick Voisin (dir.), *La Valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2012.

³² Le présent volume ne saurait couvrir l'étendue des recherches à mener sur l'œuvre d'Obey, ardent défenseur de la parole chorale, adaptateur des Grecs antiques (Eschyle, Sophocle), des Classiques (Corneille, Molière), ou encore des Elisabéthains (Shakespeare). Les campagnes d'écriture non abouties, les inédits (*Adam et Ève*, *Eurymède*, *Don Quichotte*, *Trio...*), les ébauches publiées (*Perséphone*, *La Nuit des temps*, *Prélude à un Faust*) gagneraient encore à être mis en lumière.

originale et dans l'édition de 1948 ; Aurélia Gournay analyse la mise en portrait d'Obey dans *L'Homme de cendres*.

Sans s'interdire d'aborder la postérité et la réception d'Obey, les contributions prennent également le parti d'étudier l'auteur *en son temps*. L'analyse de Dirk Gindt sur Obey adaptateur et intercesseur de Tennessee Williams en France permet de relativiser des hiérarchies littéraires³³, fort précaires. Dans les années 50, la notoriété dont jouit Obey a parfois été perçue comme un levier de consécration pour faire connaître l'œuvre sulfureuse du dramaturge américain, dont la légitimité est à l'époque encore discutée.

OBHEY, MAÎTRE D'ŒUVRE COMPLET DE LA CRÉATION THÉÂTRALE

L'expérience du déclassement, à envisager dans sa double dimension, anthume et posthume, ne suffit pas, loin s'en faut, à rendre compte des multiples intérêts que présente pour le chercheur contemporain l'examen de la trajectoire de ce « créateur dramatique complet »³⁴. Le titre du volume fait sienne la formule de Copeau. Si l'étiquette de *créateur dramatique* ne rend pas justice aux multiples pratiques du polygraphe – romancier, nouvelliste, chroniqueur, auteur radiophonique, scénariste, traducteur et adaptateur – elle consonne avec l'*ethos* d'homme de théâtre que se forge Obey, envisageant ses autres activités comme périphériques à la scène, sa véritable *vocation*. Quant à l'adjectif *complet* employé par Copeau, il renvoie au « poète, né sur la scène et pour la scène »³⁵, double de Molière qui, formé au contact du plateau et maîtrisant les deux versants, dramatique et scénique, de la création théâtrale³⁶, serait seul en capacité de renou-

³³ Tennessee Williams, *La Chatte sur un toit brûlant*, traduction d'André Obey, *Paris-Théâtre*, 119, 1957. Le cas d'Obey, médiateur de la littérature américaine, n'est pas isolé, que l'on pense à Cocteau pour Williams également, à Camus pour Faulkner ou encore à Aymé pour Miller.

³⁴ Jacques Copeau, *Appels*, Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1974, p. 221.

³⁵ Le « créateur dramatique complet, c'est-à-dire [le] poète, né sur la scène et pour la scène, et dont la pensée construira pour son expression authentique l'instrument dont il aura besoin ». Extrait du *De Telegraaf*, Amsterdam, février 1922, *idem*. L'exigence d'un artiste qui réunit toutes les aptitudes intellectuelles, sensibles et créatrices possibles est un *topos* des Années folles.

³⁶ Pour le Patron, l'écriture dramatique et l'écriture scénique sont indissociables et indispensables à l'achèvement de l'œuvre théâtrale : « créer par le verbe une œuvre dramatique et la mettre matériellement sur la scène par le moyen de l'acteur ne sont que les deux aspects d'une seule et même opération de l'esprit ». Jacques Copeau, « La Mise en scène »,

veler le répertoire. S'il a rarement cumulé les fonctions dramatiques et scéniques³⁷ et n'a pas incarné la figure providentielle du « créateur unique » rêvée par le Vieux-Colombier³⁸, Obey a pleinement répondu à l'appel du Patron en s'attachant à la Compagnie des Quinze et en s'arrachant à l'incomplétude de l'« homme isolé »³⁹. L'auteur ne cesse d'instruire le texte des contraintes de la représentation : « [...] il me faut éprouver le plus tôt possible la *réalité scénique* de toutes mes conjectures dramatiques »⁴⁰. Bien qu'il entretienne et, au besoin, invente une mémoire de l'école du Vieux-Colombier dans les textes et à la scène (Sophie Gaillard), Obey n'en demeure pas moins un disciple émancipé du Patron (Clara Debard), capable de percevoir les difficultés inhérentes à l'entreprise théâtrale des fils de Copeau : concilier les aspirations d'un théâtre du corps et les exigences d'un théâtre du texte (Vincenzo Mazza).

in Lucien Febvre, Pierre Abraham (dir.) *Encyclopédie française. Arts et littératures dans la société contemporaine*, 1935.

³⁷ À la Comédie-Française, Obey se risque parfois à la mise en scène et se plaît à faire retravailler les acteurs. Il aime également donner la réplique à sa seconde épouse, Josie Obey, et ne rechigne pas à livrer, à la radio, une interprétation vibrante de l'Inquisiteur Cisneros appelé à juger et à condamner le personnage de Juan, en compagnie de Marie-Hélène Dasté, Pierre Blanchar et Louis Seigner. Émission de Claude Vermorel, « Ces feuilles qui étaient mortes » France III nationale, diffusée le 02/01/1958. Fonds de l'Ina.

³⁸ Pour Copeau, la double opération scénique et dramatique du travail théâtral doit revenir à un maître d'œuvre unique. « Dans les meilleures circonstances, déplore néanmoins le Patron en 1926, il a pu se réaliser une sorte d'assemblage, mais non point d'unité. Et, en effet, il ne pouvait en être autrement. » Jacques Copeau, *Appels, op. cit.*, p. 259.

³⁹ Employé par Obey, l'adjectif « complet » réfère aux créations collectives dans lesquelles l'auteur officiel de La Compagnie des Quinze s'est impliqué. Dans une lettre à Copeau, Obey prend soin de recopier, en 1941 les mots de Valéry (Paul Valéry, *Tous les sports*, n° 2, 12 juillet 1941, p. 1) : « Enfin, l'action collective doit achever la formation de l'homme que l'action individuelle a ébauchée, car l'homme isolé est un homme incomplet. Or, tandis que les esprits et les sentiments divisent nécessairement et opposent entre eux les individus ; les disciplines des actes peuvent puissamment leur faire comprendre la nécessité de l'union et de la coordination. Comme la culture et le développement de l'action individuelle dégagent de l'être humain *l'homme complet*, la culture et le développement de l'action collective dégagent de la masse humaine des groupes de forces exactement accordées et capables des tâches les plus dures et les plus hautes comme des compositions les plus heureuses et des jeux les plus éclatants. » Lettre d'André Obey à Jacques Copeau (s. d.). Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau : 4-COL-1(138). Les dynamiques de création collective engagées au sein de la Compagnie des Quinze (lors des créations de *Noé* en 1931, du *Viol de Lucrèce*, de *Bataille de la Marne*, la même année, de *Loire* en 1933) gagneraient, là encore, à être étudiées.

⁴⁰ Lettre d'André Obey adressée à Jacques Copeau en 1928. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau : 4-COL-1(138).

LE CHAMPION D'UN ART «TOTAL»

Dans la désignation du « créateur dramatique complet », il est difficile de ne pas lire un calque de l'expression « athlète complet », chez un écrivain sportif tel qu'Obey⁴¹, ou pour mieux dire, avec Thomas Bauer, chez l'un des « pionniers de la littérature sportive » en France.

Cette polyvalence transparaît notamment dans la manière dont les différentes pratiques de l'auteur, scripturales mais aussi extra-scripturales, le sport et la musique, façonnent la production d'un créateur engageant, parmi les premiers, le dialogue entre les arts. La presse musicale de l'entre-deux-guerres⁴² offre à Obey-chroniqueur un terrain privilégié pour faire la promotion enthousiaste d'un « art sportif », récusant la dichotomie entre corps et esprit (Federico Lazzaro). Comme certains de ses contemporains, Obey a su se saisir des innovations stylistiques et formelles induites par le décloisonnement des disciplines : variation de rythmes et de registres, appel aux sensations du destinataire, incursion d'onomatopées, alliance du lyrisme et du jargon technique... Consacrer une étude à l'œuvre d'Obey requiert, dès lors, une approche interdisciplinaire et demande de réunir des chercheurs, venus de France et de l'étranger, spécialistes de littérature, de théâtre, de sport et de musique. La partition entre ce qui serait l'œuvre principale d'Obey et une production résiduelle est loin d'être évidente. Dans ce que l'écrivain qualifie rétrospectivement de « salmigondis fait de musique, de théâtre, de sport, de bords de Loire et de douceur angevine »⁴³, les contours de l'écrivain musicien, de l'écrivain sportif et du sportif musicien s'avèrent bien difficiles à cerner⁴⁴.

⁴¹ Voir le cliché de l'écrivain en 1935 dans le carnet d'illustrations. Fonds André Obey, Bibliothèque municipale Marceline Desbordes-Valmore de Douai.

⁴² En annexe du présent recueil, le recensement des articles d'Obey parus dans *L'Impartial français* pour la seule année 1924 permet de mesurer l'intense activité du chroniqueur durant les Années folles, voir Françoise Bruno, « Obey-chroniqueur : l'année 1924 à *L'Impartial français* ».

⁴³ Notes d'Obey de juin 1965, commentant une série d'émissions *Entre cour et jardin*, série d'entretiens radiophoniques avec Henri Dutilleux.

⁴⁴ Sur les statuts bifides d'écrivains qui occasionnent une démultiplication de la figuration auctoriale et qui mettent à mal les cloisonnements et les hiérarchies génériques, artistiques et disciplinaires, voir, entre autres, Myriam Boucharenc (dir.) *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004 ; Elina Absalyamova, Laurence van Nuijs et Valérie Stienon (dir.) *Figures du critique-écrivain. XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019.

Polygraphe, cet « amateur éclairé » l'est à plusieurs titres⁴⁵ : à la diversité des thématiques abordées s'ajoute la multiplicité des pratiques littéraires (récit, théâtre, chronique, traduction...) et artistiques. Obey est un adepte des transpositions génériques. L'histoire de *La Souriante Madame Beudet* est, à elle seule, tout un roman. La nouvelle d'Obey, parue dans la presse en 1919, est ensuite créée au théâtre par Obey et Denys Amiel pour la Compagnie du Canard sauvage puis refondue en scénario pour la réalisatrice Germaine Dulac. Le sourire de façade de l'héroïne éponyme se voit d'ailleurs traité de manière sensiblement différente d'un genre à l'autre (Thibaut Casagrande). Quant au drame sportif *800 mètres*, il s'agit d'une adaptation pour la scène d'un monologue du recueil *L'Orgue du stade*, destinée à prolonger les représentations de 1941 au stade Roland-Garros⁴⁶. Une corrélation entre choix thématiques et pratiques génériques attire parfois l'attention. Assez curieusement, le chroniqueur tend plutôt à évacuer le sport de ses récits à une époque où les romans sportifs font florès⁴⁷. Le roman, pour Obey, serait, de sorte, plus musical que sportif⁴⁸ : le récit se plaît à décrire l'univers des répétitions de l'orchestre de l'École

⁴⁵ Cet amateurisme très éclairé frise le niveau professionnel, à en juger par le témoignage de son ami musicien Henri Dutilleux, qui, évoquant ses conversations avec Obey, pianiste talentueux, autour de Ravel, Stravinsky ou Chopin, note que « son regard sur la musique était celui d'un professionnel authentique, non d'un amateur. », *Le Joueur de triangle* (1928), Lille, Miroirs Éditions, texte liminaire d'Henri Dutilleux et préface de Paul Renard, 1992, p. 7-8.

⁴⁶ André Obey évoque rétrospectivement *800 mètres*, cette « petite chose qui durait trois quarts d'heure », propos de l'auteur retranscrits dans l'archive sonore : « Hommage à André OBEY », Paris, Radio France, fonds Ina-Radio France, enregistrement : 30/05/1975.

⁴⁷ Le thème sportif est exploité aussi bien dans les romans d'auteurs consacrés – Giraudoux avec *À la recherche de Bella* (1926) ; Morand avec *Champions du monde* (1930) – que dans des productions plus commerciales (romans sentimentaux, albums jeunesse, romans scouts). Voir à ce propos l'article de Thomas Bauer, « La sportive dans la littérature populaire des années 1920 », *Staps*, 2009/2 (n° 84), p. 41-56, <https://www.cairn.info/revue-staps-2009-2-page-41.htm>, page consultée le 02/02/2021. En règle générale, les écrivains de l'entre-deux-guerres préférèrent se tourner vers le roman, la nouvelle et la chronique que vers le théâtre pour retranscrire les sensations procurées par l'exercice physique et célébrer ses bienfaits. Certes, la mise en scène de Firmin Gémier d'*Œdipe-Roi* au Cirque d'Hiver en 1920 et le spectacle en plein air de *Jeux Olympiques* de Géo-Charles, primé au Concours d'art des Jeux Olympiques en 1924, ont été des lieux de rencontre entre le sport et le théâtre. Mais le théâtre serait plutôt le parent pauvre de ce qu'on a appelé la « littérature sportive ». Créé en 1941, le drame sportif de *800 mètres* est d'ailleurs représenté après cet âge d'or de la littérature à thème sportif que fut l'entre-deux-guerres. Il n'est pas anodin qu'aucune étude ne porte spécifiquement sur le théâtre dans le volume *Écrire le sport*, ouvrage collectif publié en 2005 et dirigé par Myriam Boucharenc, Philippe Baudorre et Michel Brousse.

⁴⁸ Sans être à proprement parler un roman sportif, *Savreux vainqueur* a tout de même pour personnage principal un terrassier athlétique. Cet adepte de la boxe reçut, enfant, « l'initiation au Sport » dans un hangar de Ménilmontant où officiait l'entraîneur Barcot,

de musique jouant *Le Carnaval romain* mais aussi⁴⁹, plus largement, le cadre mélodieux des bruits familiers de la rue et de la maison – les cloches du Beffroi, le sifflement du train, le grognement de la cuisinière ou encore le ressort du sommier – dans lesquels se cache un merveilleux quotidien, non dénué d’humour, une féerie enfantine rappelant certaines pages de Colette (Marie Sorel). S’il donne l’avantage au théâtre, Obey entend non juxtaposer mais « marier » le drame, la musique et le sport⁵⁰. Dans le « théâtre total » que vise le dramaturge, l’*hybridation* – pour reprendre un terme séduisant mais porteur d’ambiguïtés – repose non sur le collage et le montage d’éléments hétérogènes, prisés de l’avant-garde, mais, de manière plus traditionnelle, sur le mimétisme (la piste de *800 mètres* tracée sur le Central « doit donner l’illusion⁵¹ » d’une vraie course) et sur l’analogie (les sept distances classiques de la course à pied sont « comme » les sept tuyaux de l’orgue idéal dans *L’Orgue du stade*⁵²).

Saluer la démarche novatrice d’Obey dans le dialogue des arts et des disciplines ne doit pas conduire à passer sous silence les écueils de ce *mariage* d’amour parfois un peu *forcé*, entre théâtre, musique et sport⁵³ : parallèles systématiques, redondances, images attendues ou artificielles,

surnommé oncle Bob, *Savreux vainqueur. Mœurs d’après-guerre*, Paris, Ferenczi et Fils, « Colette », 1923, p. 15.

⁴⁹ Roman de la musique, *Le Joueur de triangle* l’est à double titre. La musique n’est pas seulement le thème central de cette narration rétrospective retraçant l’insertion du narrateur dans l’orchestre local, elle irrigue tout le récit initiatique de cet adolescent à l’imaginaire musical débordant : les métaphores filées qui saturent la narration synesthésique transfigurent le quotidien du jeune Douaisien.

⁵⁰ « Je commence à voir clair dans ce mariage que je veux célébrer de la musique et du drame. », Lettre d’André Obey à Jacques Copeau datée du 4 janvier 1932. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Jacques Copeau : 4-COL-1(138).

⁵¹ « *Le Huit cents mètres* a été conçu pour donner l’illusion d’un huit cents mètres, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, au Stade de Roland-Garros. On avait dessiné une piste sur le Central. Le Français était incarné par Barrault, l’Allemand, par Cuny, l’Anglais, par Jean Marais, etc. Honegger, qui était un grand amateur de sport, avait créé une espèce de morceau de batterie, comme musique de scène... », André Obey, entretiens radiophoniques avec Henri Dutilleul en 1965, propos repris sur la quatrième de couverture de la réédition de *800 mètres* chez Fluo.

⁵² André Obey, *L’Orgue du stade*, Préface, Éditions Fluo, *op. cit.*, p. 7-14, p. 10.

⁵³ Le cas d’Obey est loin d’être unique, la séduction de la métaphore ludique et sportive opère chez d’autres écrivains, au risque de donner lieu à une profusion d’images et de jeux de mots, parfois un peu artificiels, et courant le danger de laisser penser que « tout est jeu », pour reprendre le constat de Jacques Henriot dans *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Paris, Corti, 1989. Sur cette fragilité de l’édifice ludique et sur l’accumulation et la dévaluation des métaphores liées au jeu, voir par exemple le cas de Montherlant analysé par Marie Sorel dans le chapitre « Le jeu comme terrain de vérité ? Atouts et faiblesses

télescopages de références ou encore juxtapositions sans véritable interaction⁵⁴... Pour reprendre l'analogie susmentionnée, le rapprochement longuement développé dans la préface de *L'Orgue du stade* entre les sept distances de la course, les sept mesures d'étain du Père Redon dans la salle de classe, les sept sages de la Grèce antique et les sept notes de la gamme musicale occasionnent moult digressions sans véritablement emporter l'adhésion du lecteur. Avec une légère autodérision, l'auteur reconnaît d'ailleurs que le raisonnement tortueux entrepris dans cette préface démonstrative le conduit «à prendre le détour de ces trop longs souvenirs d'enfance⁵⁵» et à promouvoir une «arithmétique du sport⁵⁶» dont il devine qu'elle laissera sans doute son destinataire un peu sceptique.

Il n'en reste pas moins que la double expertise d'Obey, cumulant l'expérience du praticien *et* du spectateur, du joueur *et* du chroniqueur, de l'auteur radiophonique *et* de l'auditeur⁵⁷, profite assurément à sa dramaturgie. La pratique du reportage, texte «fortement conatif⁵⁸» dans lequel l'art de l'hypotypose, les jeux de mots et les images fortes doivent impliquer le «lecteur-roi⁵⁹», se ressent indéniablement dans son théâtre.

de la métaphore ludique», *Le Jeu dans l'œuvre d'Henry de Montherlant*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 493-545.

⁵⁴ Se prêtant à l'exercice codifié de la relecture tardive et autocritique de ses propres écrits, Obey estime que dans *800 mètres* le mélange tant attendu entre le théâtre et le sport n'a pas vraiment pris. Cette rencontre manquée s'expliquerait par une incompatibilité structurelle entre les deux pratiques : «[...] le sport a son suspense propre, qui ne saurait coïncider avec le suspense du théâtre : place au théâtre ou place au sport, mais pas aux deux en même temps. J'avais voulu les apparier et c'était une fâcheuse erreur. Pendant tout le spectacle, le sport et le théâtre s'étaient pressés de conserve à la portée [*sic*] du stade, se faisant des politesses, mais personne n'était entré...», «À propos de *Huit cents mètres*» (1964), *L'Orgue du stade*, *op. cit.*, p. 173-179, p. 178.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7-14.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ «Je suis un très bon public à la radio comme au théâtre» : cette déclaration d'Obey dans l'émission *Plein feu sur les spectacles du monde* est aisément transposable à la musique et au sport. «André Obey parle du genre radiophonique», 1950, Archive Ina-Radio France n° PHD99000488. Archive sonore en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/andre-obey-je-considere-la-radio-comme-une-pure-eloquence-doreille>, consultée le 02/02/2021.

⁵⁸ Sur le reportage comme narration pour autrui, centrée sur le récepteur, qu'il faut tenir en haleine, émouvoir, séduire et «transporter sur les lieux mêmes du récit», voir Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 73 ; p. 146.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 145.

Multipliant les points de vue⁶⁰, Obey-dramaturge fait la part belle aux observateurs, aux récitants et aux *speakers*, inspirés en droite ligne de son expérience d'auditeur de matchs sportifs⁶¹. Formule forgée par la critique américaine, puis reprise par la critique française et l'auteur lui-même⁶², le « théâtre indirect » renvoie en effet à un dispositif dans lequel des « intermédiaires »⁶³ racontent, construisent et commentent les événements, auxquels le spectateur n'a pas directement accès. Faut-il voir dans ce « théâtre indirect » une trouvaille d'Obey ayant inspiré d'aussi grands dramaturges américains que Thornton Wilder et Tennessee Williams⁶⁴ ?

⁶⁰ Sur ce décentrement de la perspective en une multiplicité de points de vue, le *800 mètres* d'Obey gagnerait à être confronté à l'initiative plus récente d'Emmanuel Bourdieu et de Frédéric Béliet-Garcia dans *Le Mental de l'équipe* (1998), transposition scénique d'un match de football dans lequel les deux dernières minutes de la rencontre, dilatées sur le temps de la représentation, sont vues, vécues et commentées par l'ensemble des protagonistes (joueurs des deux équipes, arbitre, entraîneurs, spectateurs, téléspectateurs, sophrologue...).

⁶¹ Comment faire parler le chœur du *Viol de Lucrece*, adaptation du poème de Shakespeare qu'il écrit pour la Compagnie des Quinze ? Si l'on en croit Obey, c'est le phrasé du *speaker* à la radio, commentant le jeu et la fatigue de Borotra à la fin d'un set d'un match du tournoi de la Coupe Davis, qui lui aurait fourni la réponse à cette question. Non sans humour, l'auteur, douze ans après l'écriture du *Viol de Lucrece*, évoque le « choc inspirateur » que fut le « solo » du commentateur : « [...] brusquement, au premier plan, sur un fond de rumeurs chorales, une voix solo, vibrante, urgente, créatrice de vie, de passion, se drapa, régna : c'était la voix du reporter de la Coupe Davis à Paris : c'était la voix, le timbre, le rythme, le style, le drame de mes récitants de *Lucrece*... Six semaines plus tard, mon second spectacle était fait ». « *Le Viol de Lucrece* au Théâtre Hébertot, par André Obey », *Comœdia*, 15/05/1943.

⁶² D'après l'hommage de Radio-France de 1975 (*op. cit.*), la critique américaine aurait pris très au sérieux le « théâtre indirect » d'Obey (plus au sérieux que la critique française en tout cas), importé aux États-Unis *via* Thornton Wilder, qui a traduit *Le Viol de Lucrece* en 1933 et composé *Our Town* (1938), pièce très bien accueillie (prix Pulitzer). Et Obey de s'en féliciter dans une lettre à Michel Saint-Denis datée du 23/02/1939. Département des Arts du Spectacle de la BnF. Fonds Michel Saint-Denis : Mn23/15 (1-17).

⁶³ Limitant les « intermédiaires » à un rôle infra-dramatique, Pol Gaillard s'inquiète, dans une chronique consacrée à *Maria*, de les voir voler la vedette aux personnages principaux, cantonnés à l'action mimée. Pol Gaillard, « La Tragédie en construction », *Les Lettres françaises*, 5 avril 1946.

⁶⁴ « Sans *Le Viol de Lucrece*, cette pièce n'aurait jamais été écrite. », telle est la dédicace que Thornton Wilder, traducteur de la *Lucrece* d'Obey, fait figurer sur l'exemplaire de *Notre Petite Ville* (*Our Town*) qu'il envoie à Michel Saint-Denis (Michel Saint-Denis, « Filiations », témoignage reproduit dans la brochure de la saison 1958-1959 de la Comédie de l'Est : https://www.tns.fr/sites/default/files/alfresco/19581959_Programme_NotrePetiteVille.pdf, page consultée le 03/03/2021). Dans cette pièce métathéâtrale de Wilder, devenue un classique de la littérature américaine, un village fictif de la Nouvelle Angleterre du début du xx^e siècle se construit à vue par l'intermédiaire de la parole du régisseur, qui convoque tour à tour les membres de cette communauté. Dans un témoignage

Doit-on y voir une approche novatrice dans l'épiciation⁶⁵ du drame ou un (simple) rafraîchissement du chœur antique, sous l'influence conjointe du reportage sportif et du médium radiophonique ? Ces questions n'appellent pas de réponse tranchée : elles révèlent le double mouvement d'une œuvre attachée au passé, d'un académisme parfois zélé, et soumise aux expérimentations les plus audacieuses.

Plus évanescent mais tout aussi présent, le dialogue de la musique et du théâtre donne également lieu aux plus riches innovations formelles⁶⁶. Chez Obey, collecteur de sons, de voix et d'accents, un spectacle s'écoute : l'étude d'Agnès Curel, consacrée à la production radiophonique de l'auteur, d'en témoigner. Fort de sa formation au conservatoire et des étroites amitiés qu'il a tissées avec Claude Arrieu, Arthur Honegger ou encore Henri Dutilleux, Obey a livré de précieuses réflexions sur la musique de scène dans les articles qu'il rédige pour *L'Impartial français* et dans les treize entretiens qu'il accorde à l'ORTF en 1965⁶⁷. Son acuité musicale se retrouve dans sa prose mais le langage littéraire demeure – comment pourrait-il en être autrement ? – à jamais textuel. S'il a parfois maladroitement cherché à faire porter à sa dramaturgie les exigences formelles de certaines compositions musicales (en transposant, par exemple, les règles de fugue au mélodrame du *Trompeur de Séville*), l'auteur a plus sûrement réformé l'accompagnement musical des représentations radiophoniques et des représentations théâtrales. Le compte rendu que l'écrivain livre de

de 1961, Obey mentionne, sans le nommer, un critique d'une revue américaine, qui « fait état de l'influence que *Le Viol de Lucrèce* a exercée sur deux auteurs américains et non des moindres : Thornton Wilder et Tennessee Williams. » (Propos du 5 janvier 1961 recueillis dans le dossier de coupures de presse qui accompagne la reprise du *Viol de Lucrèce* au Théâtre Hébertot en mai 1943. Département des Arts du spectacle de la BnF : 8-RSUPP-1254). Est-ce pour cette raison que l'auteur de *La Chatte sur un toit brûlant* sollicite personnellement l'inventeur du « théâtre indirect » pour traduire sa pièce ? Cette hypothèse est plausible (surtout quand on pense à Tom, cumulant les fonctions de personnage et de récitant dans *La Ménagerie de verre* (1944)) mais pour l'heure, nous ne disposons pas d'éléments suffisants pour conforter cette hypothèse.

⁶⁵ Consacré aux influences de l'épique sur l'écriture dramatique, l'ouvrage pionnier de Peter Szondi, *La Théorie du drame moderne* (1956), salue le renouvellement profond qu'apporte le théâtre indirect d'*Our Town* de Thornton Wilder mais méconnaît le travail d'André Obey.

⁶⁶ En mettant en lumière les liens amicaux et artistiques qui ont uni André Obey et Henri Dutilleux, Catherine Steinegger ouvre une vaste voie d'étude aux musicologues. Les explorations musicales du dramaturge gagneraient assurément à être soumises à l'analyse.

⁶⁷ « Entre cour et jardin », Paris, ORTF, fonds Ina, enregistrement : 01/06/1965.

La Nuit des rois en décembre 1940 témoigne d'une attention redoublée à l'orchestre⁶⁸. La musique n'a pas qu'une fonction expressive, le son créé l'espace : « [ç]a devrait sonner de plus *loin*, au lever du rideau et se rapprocher ensuite »⁶⁹. Il donne aussi l'intuition du temps. Placée au centre de la synesthésie théâtrale, la musique est chargée d'exprimer la valeur aspectuelle d'un présent-passé :

Est-ce que le « souvenir » de la tempête encore si proche ne pourrait pas traîner un peu comme une queue d'orage ? Tenez, est-ce qu'on ne pourrait pas, entre la scène I et la scène II, trouver q[uelque] chose... je ne sais pas... un très discret, lointain, assourdi, irréal roulement de timbales⁷⁰...

De nombreux projets scellant sur scène l'alliance du corps et de la musique (la création d'une école chorale dès 1932, l'écriture d'un nô moderne avec musique de jazz sur le thème d'*Eurydice* en 1945⁷¹) donneraient raison à l'écrivain :

Straram m'a dit – ce que je vous ai répété – que j'étais, d'après lui, le seul homme qui pût songer à rénover le théâtre musical en France. Je crois que c'est vrai. Vous aussi. [...] Ne vous tourmentez pas. J'ai rarement été aussi lucide qu'en ce moment⁷².

Le présent recueil n'a pas l'ambition de mythifier ou de saisir dans son exhaustivité un « créateur dramatique complet » : il appelle les « intermédiaires » (témoins, récitants, régisseurs, reporters... qui peuplent le théâtre d'Obey) à se saisir, dans la vraie vie, d'une telle dramaturgie. Étudier la trajectoire André Obey revient à mesurer l'action des médiateurs (créateurs, spectateurs, éditeurs, traducteurs, critiques dramatiques, universitaires, acteurs politiques et culturels...) dans la fortune et l'infortune d'un

⁶⁸ L'auteur, qui accorde au choix des instruments autant d'importance qu'à la distribution des comédiens dans la réussite d'un spectacle, blâme parfois l'exécution des musiciens : « *La musique d'abord a°) techniquement*. Ça manque de répétitions, ça ne coule pas, comme il faudrait, avec enchantement et rêve. [...] [L]a harpe et les bois ne sont pas assez fondus. [B]°) *poétiquement* (Je ne suis pas sûr du choix des instruments mais à ça, rien à faire). » Lettre d'André Obey à Jacques Copeau datée du 19/12/1940. Département des Arts du Spectacle de la BnF : FOL-COL-1(508).

⁶⁹ Au sujet de l'ouverture du premier acte de *La Nuit des rois*. *Idem*.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Lettre d'André Obey à Jacques Copeau datée du 17/03/1945. Département des Arts du Spectacle de la BnF : 4-COL-1(138).

⁷² Lettre d'André Obey à Jacques Copeau datée du 08/12/1931. Département des Arts du Spectacle de la BnF : 4-COL-1(138).

auteur et invite, plus largement, à interroger la fonction des astres morts – qu’une inscription au patrimoine national redore – dans la quête d’une culture commune, dans la construction tâtonnante d’une histoire théâtrale.

Sophie GAILLARD (Avignon Université, ICTT)
Marie SOREL (Sorbonne nouvelle, UMR 7172 THALIM)