

André Obey, créateur dramatique complet. Théâtre, musique et sport. Sous la direction de SOPHIE GAILLARD et MARIE SOREL. Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2022. Un vol. de 443 p.

« Un roi sans royaume » : c'est ainsi que Marie Sorel et Sophie Gaillard définissent, dès l'introduction, André Obey (1892-1975), écrivain polygraphe lu, reconnu et même fêté en son temps, mis en scène par les plus grands (Jacques Copeau, Gaston Baty, Michel Saint-Denis, Jean-Louis Barrault), dramaturge de la Compagnie des Quinze, administrateur de la Comédie-Française entre 1945 et 1947, entré au Patrimoine national en 2011, et aujourd'hui largement oublié. Ironie du sort ? Le premier colloque qui devait lui être consacré en 2019 a été repoussé, puis annulé en raison de la pandémie de COVID. Le présent volume réunit les 16 articles issus de ce projet, complétés par un beau cahier central d'illustrations (photographies, manuscrits et tapuscrits, affiches), et par de précieuses annexes : la recension des chroniques d'Obey à *L'Impartial français* pour l'année 1924, qui donne un aperçu de son importante contribution à ce journal ; une double chronologie (de la carrière dramatique d'André Obey et de la carrière de ses œuvres) ; une médiagraphie ; un double index (des œuvres d'André Obey et du personnel artistique et théâtral). Le volume frappe ainsi par sa volonté d'exhaustivité et la précision de l'information : il offre un état des ressources disponibles, dans une double optique de bilan et d'ouverture à de nouveaux chantiers.

La première section, « André Obey, anthume et posthume », situe l'œuvre d'Obey dans son temps et son espace. Jeanyves Guérin y retrace sa carrière dramatique, et montre comment il s'est imposé dans le paysage théâtral dès son premier succès, *La Souriante Madame Beudet* (1921), puis à travers la collaboration avec des metteurs en scène reconnus, avant de tomber progressivement dans l'oubli à partir de 1945 : sa dernière pièce, *La Fenêtre*, n'est pas jouée de son vivant et à peine remarquée en 1983. Jean Vilbas étudie les liens qui unissent Obey et sa ville natale de Douai : évoquée discrètement dans ses premiers récits à travers des sensations et des figures populaires, la ville a rendu hommage à l'écrivain à plusieurs reprises et conserve un fonds André Obey, encore largement inexploré.

La deuxième section est consacrée aux relations entre « André Obey et les metteurs en scène ». Clara Debard puis Sophie Gaillard examinent à nouveaux frais la relation entre le dramaturge et Jacques Copeau, qui ne saurait se réduire à celle d'un maître et de son disciple. Loin des légendes – construites essentiellement par les deux intéressés –, Clara Debard retrace, à la lumière de témoignages et de la correspondance, la genèse de la relation artistique entre les deux hommes – relation faite d'estime réciproque mais aussi de rencontres manquées et de projets avortés. En s'appuyant sur les nombreux manuscrits, Sophie Gaillard centre son étude sur les campagnes d'écriture du cycle Don Juan (*Don Juan*, 1934, *Le Trompeur de Séville*, 1937 puis *L'Homme de Cendres*, 1949) et montre comment s'y reflète le mirage d'un répertoire du Vieux-Colombier, après la disparition de Copeau : les textes et leurs mises en scène suscitent volontairement la nostalgie du passé, et les critiques évaluent chaque pièce à l'aune du « style » fantasmé du Patron. Enfin, Vincenzo Mazza étudie la convergence de vue entre André Obey et Jean-Louis Barrault (qui a mis en scène *Lazare* et *800 mètres*) sur la place essentielle du corps au théâtre.

La troisième section quitte la scène pour arpenter les autres territoires, moins connus, de l'écrivain polygraphe. Marie Sorel montre l'importance de l'enfance dans l'œuvre d'Obey : le récit d'enfance lui offre une entrée en scène privilégiée sur la scène littéraire, et offre une radiographie des thèmes en vogue dans l'après-guerre – l'inquiétude comme nouveau mal du siècle, la vitesse, le jeu, le sport ; mais l'enfance est également la matrice d'une œuvre, le creuset de la vocation artistique, tandis que son omniprésence favorise, paradoxalement, le vieillissement d'une œuvre parfois trop scolaire, qui n'a pas toujours su se renouveler. Thibaut Casagrande examine l'adaptation cinématographique de *La Souriante Madame Beudet* par

Germaine Dulac (1923) et montre comment le sourire de l'héroïne cristallise les enjeux génériques, esthétiques, voire idéologiques du film : grâce aux nouvelles techniques, le septième art est désormais capable de saisir toutes les nuances de ce sourire, tour à tour masque de l'insatisfaction, expression du mépris, ou encore symptôme des désirs de l'héroïne. Le sourire participe ainsi de la construction d'une identité féministe autant que féminine. Enfin, Agnès Curel s'intéresse au théâtre radiophonique de l'auteur, dont elle analyse la dramaturgie particulière, entièrement tournée vers l'oreille de l'auditeur : par le biais de multiples voix – souvent présentées par le personnage du radio-reporter –, mais aussi de la musique et des sons, Obey fait entendre les inquiétudes et les espoirs de son pays pendant la Seconde Guerre mondiale, participant à l'affirmation d'une culture commune.

La quatrième section, « André Obey, au rythme de la musique et du sport », examine la façon dont André Obey théorise et met en œuvre les liens entre musique, sport et littérature. Dans son article sur *Les Suppliantes* et *800 mètres*, Pascal Lécroart déconstruit le contresens de travaux critiques récents, qui voient dans cette tragédie sportive représentée à Roland Garros en 1941 un geste d'allégeance d'Obey à la politique de Vichy : cette lecture idéologique ne résiste pas à l'examen du péritexte, du texte et des avant-textes, ni de la presse de 1941, qui confirment que l'ambition d'Obey et Barrault est avant tout esthétique, dans la lignée du théâtre populaire. Federico Lazzaro en met en valeur l'originalité de la réflexion d'Obey sur les liens entre sport et musique dans les années 1920 : tandis que la presse musicale de l'époque oppose majoritairement le corps (le sport) et l'esprit (la musique), Obey, à l'occasion des Jeux Olympiques de Paris en 1924, promeut avec enthousiasme un « art sportif », qui fait la part belle à la musique, avant d'exprimer sa désillusion quelques années plus tard. Thomas Bauer retrace la carrière d'écrivain sportif d'Obey, de *Savreux vainqueur* (1923), roman sur la boxe, aux articles parus dans *L'Équipe* en 1948 à l'occasion des Jeux-Olympiques de Londres, en passant par *L'Orgue du stade* en 1924 : par son style très personnel, à la fois lyrique et passionné, Obey est l'un des pionniers les plus enthousiastes de cette littérature sportive, qui chante le sport comme le lieu d'un épanouissement individuel et collectif. Enfin, Catherine Steinegger s'intéresse à l'amitié entre Henri Dutilleux et André Obey, tous deux formés, à une génération d'écart, au conservatoire de Douai : grand admirateur de Dutilleux, Obey sollicite la collaboration de ce dernier pour des projets, dont la plupart sont restés inaboutis, et formule des hypothèses pour expliquer ces élans arrêtés, qui n'empêchèrent pas la complicité entre les deux hommes.

La cinquième et dernière section, « André Obey : traducteur, adaptateur, intercesseur », examine les diverses formes de réécriture pratiquées par le dramaturge. Les personnages mythiques, bibliques et historiques des pièces d'Obey retiennent l'attention de Marie-Claude Hubert : le dramaturge tantôt les humanise, comme dans *Noé* et *Vénus et Adonis*, tantôt les mythifie lorsqu'ils sont confrontés à la mort, comme dans *Lazare*, *Une fille pour du vent* ou *Le Viol de Lucrece*. Benoît Barut relit la pièce *Noé* (1941) au prisme de la notion d'abhumanisme, théorisée à la fois par Audiberti et Michel Corvin : si le dramaturge semble faire le procès de l'homme, condamné à mourir pour sa violence et son égoïsme, le héros éponyme manifeste un enthousiasme, une jeunesse, une confiance en Dieu, que la version de 1948 estompe sans la gommer tout à fait : *Noé* marque davantage une étape intéressante vers le chemin de l'abhumanisme théâtral, que son point d'aboutissement. Aurélia Gournay voit dans *L'Homme de cendres* une œuvre philosophique témoignant de la condition absurde de l'homme, un drame réflexif et métathéâtral, qui met en exergue le travail de réécriture d'Obey pour épurer le mythe de tout psychologisme superflu, et enfin, une pièce musicale et intermédiaire : pièce testamentaire, en somme. Enfin, Dirk Gindt souligne l'originalité de la traduction de *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams (1956), en la comparant à celle de Pierre Laville (2000) : Obey gomme volontairement tout l'aspect provocateur de la pièce, pour en faire ressortir le classicisme et l'universalité – ce que la presse de l'époque n'a pas forcément compris.

Alternant études d'ensemble et articles monographiques, ce volume explore ainsi les multiples facettes de cet auteur polygraphe qui fut un créateur complet et œuvra au rapprochement entre les arts. L'œuvre dramatique y est examinée sous toutes ses coutures (à la fois dans sa dimension littéraire et scénique), mais le volume se penche aussi, on l'a vu, sur les récits, adaptations et traductions, écrits sportifs, chroniques, étudiés à nouveaux frais. Les chercheuses et chercheurs s'appuient en outre sur de très nombreuses archives, issues en grande partie du fonds des Arts du spectacle de la BnF et des archives André Obey de la Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore de Douai, et dont la plupart sont encore inédites. Les manuscrits permettent de réévaluer l'influence des collaborateurs d'Obey à travers les différentes campagnes d'écriture ; tandis que la correspondance éclaire ses relations avec les artistes de son temps, et esquisse un portrait plus intime de cet homme modeste, discret, qui rêve de rénover l'art dramatique sans parvenir toujours à s'imposer ou à convaincre.

En outre, les articles prennent soin de situer l'œuvre d'Obey dans l'histoire littéraire, artistique et culturelle de son époque. Cette contextualisation permet de mesurer ce que l'écrivain doit à l'air du temps, à l'influence de ses maîtres et aux modes littéraires, mais aussi de saisir son audace et son originalité : tout en restant attaché à une tradition littéraire, il est rénovateur, voire novateur sur plus d'un plan – notamment dans ses écrits musicaux-sportifs ou ses pièces radiophoniques. Plusieurs hypothèses sont avancées sur les raisons de son oubli : la concurrence d'autres auteurs, plus créatifs que lui, ou plus en phase avec les attentes du public, et pour cette raison, privilégiés par les metteurs en scène ; sa difficulté à se renouveler ; le caractère inclassable de son œuvre ou encore, à partir des années 1950, la concurrence du Nouveau théâtre et des nouvelles formes de dramaturgie.

Enfin, ce stimulant volume ouvre, çà et là, de nouvelles pistes : la participation d'Obey à la vie culturelle de son époque à travers ses nombreuses fonctions institutionnelles, la Compagnie du Canard Sauvage dans laquelle il fit ses débuts, les nombreuses chroniques journalistiques d'Obey (dont l'index constitué par Françoise Bruno donne un aperçu pour la seule année 1924 à *L'Impartial français*), restent, parmi beaucoup d'autres, à étudier.

Sans verser dans l'hagiographie ou l'hommage excessif, ce volume constitue un excellent exemple de ce que la recherche peut apporter aux nombreux dramaturges oubliés, « astres morts » de la littérature : à la fois redécouverte de leur œuvre au prisme de leur époque et de la nôtre, contribution à l'histoire théâtrale et culturelle, et réflexion sur les causes de leur invisibilisation progressive.

ÉLISABETH LE CORRE