

## Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective?

Henry Phillips

Number 39, Spring 2006

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041641ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041641ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Phillips, H. (2006). Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective? *L'Annuaire théâtral*, (39), 152–162. <https://doi.org/10.7202/041641ar>

### Article abstract

The 1920s and 1930s in France witnessed a campaign led by Catholic commentators and critics against what they considered to be a morally corrupt theatre in favour of a Catholic theatre articulating Catholic religious values. In his *Douze leçons sur l'histoire*, Antoine Prost asks to what degree historians can accept as legitimate the collective voice of entities designated by the use of the pronoun "we". This historical question can be applied to the case of Catholic theatre in order to investigate whether the strident voice in favour of Catholic theatre is representative of the group called "Catholics". This leads to the investigation of a number of "incomplete entities", not only in the relation of Catholicism itself to national and cultural life in France after 1905, but also in the relation of Catholic theatre to theatre as a whole, where those who speak "for" Catholics seek to reinstate this entity as truly collective both for their own community and for French society as a whole.

Henry Phillips  
Université de Manchester

# Le théâtre catholique en France 1920–1940, une identité collective?<sup>1</sup>

Dans ses *Douze leçons sur l'histoire*, Antoine Prost (1996) aborde le problème des entités collectives, composées d'individus concrets, mais qui figurent dans le discours de l'historien sous forme de « singuliers pluriels » ou d'« acteurs collectifs ». Il pose alors la question : « a-t-on le droit de prêter à des entités collectives les traits de la psychologie individuelle? » Est-il légitime de transposer dans le récit historique le « nous » de ceux qui relatent « leur » histoire? Dans sa réponse, Prost s'appuie sur la désignation utilisée par les individus eux-mêmes, qui n'hésitent pas à se considérer comme membres d'une collectivité, ayant donc la « conscience plus ou moins confuse de constituer un groupe » (p. 139).

Le « renouveau du théâtre catholique » en France entre 1920 et 1940 nécessite particulièrement d'être interrogé en ce sens, car l'exclusion de l'Église de la vie publique et surtout du domaine de l'enseignement national établit ce que l'on peut appeler une « entité collective incomplète » dans la mesure où le « nous » de la République française ne recouvre pas entièrement, et pour certains pas du tout, le « nous » des croyants. L'identité de la nation ne réside plus dans sa religion. Cette « entité collective incomplète » se prolonge alors dans l'exclusion des valeurs chrétiennes du théâtre français. Sur le plan identitaire, ce théâtre ne représente pas toute la nation. Le christianisme se voit exclu du théâtre et de la nation à la fois : ces deux histoires convergent.

Le désir de faire coïncider ces deux « entités collectives incomplètes » se traduit par les campagnes que mènent de nombreux catholiques contre le mauvais théâtre, notamment le théâtre de boulevard, encouragés par certains professionnels qui, à l'instar de Jacques Copeau, aspirent à un renouveau du théâtre professionnel en France. Le mouvement esthétique conforte la tentative des catholiques français qui désirent exercer une influence

morale sur le théâtre en France pour pouvoir parler de « notre » théâtre dans le sens de la religion et de la nation. Les diverses composantes de ces deux campagnes pour un théâtre catholique et pour un théâtre français digne de ce nom constituent un processus de récupération visant à la restauration d'une « entité collective complète » sur le plan de la culture nationale.

Le terme « théâtre catholique » pose pourtant de nombreux problèmes de définition relatifs à l'emploi du « nous » collectif. Signifie-t-il « théâtre *pour* catholiques », s'agit-il de pièces qui ne choquent pas les sensibilités des chrétiens sans pour autant véhiculer de valeurs spécifiquement chrétiennes? Les catholiques peuvent-ils se contenter de ce théâtre « neutre »?

Ou le théâtre *pour* catholiques, représente-t-il simplement le théâtre en milieu spécifiquement catholique? Un théâtre existait au sein de communautés peuplées exclusivement de croyants. À la tradition scolaire, toujours active depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, s'ajoute le théâtre de patronage, axé sur les paroisses, qui constituait non seulement l'un des moyens de retenir les jeunes dans l'Église après leur première communion, mais aussi une forme de récréation « saine » pour tous les fidèles. Cependant, ce théâtre, dans une perspective catholique, ne pourrait être désigné comme « notre » théâtre, car il présentait des pièces s'apparentant au répertoire de théâtres étrangers aux valeurs chrétiennes.

De surcroît, certains fidèles assistaient bel et bien aux représentations de ces théâtres dits du siècle, désobéissant ainsi aux injonctions de leurs prêtres et de leurs prédicateurs qui les exhortaient à éviter toute occasion de péché ou de scandale. Ce théâtre indigne des catholiques, ces spectateurs indignes de l'Église et de son enseignement montrent que les « catholiques » n'adhèrent pas *nécessairement* en tant qu'individus ou même en tant que communauté au même théâtre. Le concept de « notre théâtre » ne possède donc aucun fondement consensuel.

Le théâtre catholique ne se composerait-il que de pièces d'inspiration confessionnelle, excluant par conséquent les spectateurs non croyants? Signifie-t-il « théâtre *des* catholiques » qui, du point de vue de la communauté croyante, se désignerait comme « notre théâtre » et qui pourrait se désigner aussi comme le « théâtre *par* des catholiques », dont les praticiens ne se composent que d'acteurs pratiquants, donc le théâtre que *nous* jouons? Mais est-il possible pour ce théâtre d'atteindre des spectateurs incroyants ou de rendre le répertoire spécifiquement chrétien acceptable et recevable par des non-chrétiens?

Le théâtre catholique se définit à l'évidence *contre* un certain théâtre qui ne « nous » appartient décidément pas. Le maintien d'une entité collective incomplète sur la scène

peut être attribué à l'absence totale de valeurs chrétiennes au théâtre. Les organes de presse catholiques des années 20 et 30 et les livres de chrétiens laïcs et de religieux regorgent de diatribes contre le répertoire des théâtres de boulevard. Pour beaucoup, ce théâtre n'est que vice et pestilence, décadence qui entraîne tous les jours son public vers les bas-fonds. Contre la morale traditionnelle, le théâtre souille le mariage par l'obligation d'aimer : « La passion prime la conscience, le vice y insulte la vertu, le corps y triomphe de l'âme, la sensation y remplace le devoir, l'amour du bien y est tenu pour une sottise et une naïveté » (Vuillemet, 1925<sup>2</sup> : 161-162). L'immoralité du théâtre cautionnée par la législation républicaine de 1884 accorde au divorce une place prépondérante dans le répertoire soulignant la perte d'influence de l'Église sur les mœurs du public. L'attachement du théâtre au naturalisme, reflet de ce qu'il y a de pire dans la nature humaine, favorise les instincts les plus bas.

Dans les œuvres et les articles de critiques catholiques, l'intérêt de la nation et de l'Église convergent. Le répertoire du théâtre de boulevard y est présenté comme nuisant à l'image de la France qui semble sombrer dans une immoralité effrénée :

L'étranger risque de se tromper sur nous d'une façon très grave s'il nous juge d'après notre littérature d'exportation, roman ou théâtre. Il s'expose à supposer que les quarante millions de Français sont à peu près tous occupés du matin au soir à perpétrer l'adultère [...] (Dubech, 1928 : 40).

Cette décadence sonne le glas de l'Union sacrée, l'alliance de l'Église et de la République qui avait cours pendant la Grande Guerre, et qui se doublait d'une union morale entre catholiques et autorités civiles qui s'insurgeaient contre les spectacles de nature douteuse :

la victoire est conditionnée au maintien de la pureté et de la force morale et physique des Français dans ce grand « vendredi saint » et il n'est bien entendu plus question de se complaire dans la production de vaudevilles où abondent maris trompés, amants, maîtresses, couples à trois et histoires rocambolesques mais peu exemplaires (Le Naour, 2001 : 229).

Cette convergence, cette communion morale avaient fait long feu. Après la guerre, en milieu catholique, on fustige un théâtre et des spectateurs qui reprennent toutes leurs mauvaises habitudes d'avant-guerre. Un journaliste, Guy Launay, ne discerne aucun progrès : le « souffle d'héroïsme et de divin » n'eut aucune suite, et la comédie ou le drame cèdent la place « à un étrange amalgame d'exhibitionnisme et de fausse gaité » (cité dans Vuillemet, 1925 : 162)<sup>3</sup>.

L'exclusion des valeurs catholiques de la scène est aussi attribuée à une caractéristique du théâtre de boulevard qui serait contaminé par la présence d'étrangers, ce terme se

référant souvent aux Juifs. Lucien Dubech rend le « bacille juif » responsable de la crise que subit le théâtre en France, crise artistique qui découle directement de la crise sociale :

Il va de soi que le juif n'est puissant que dans une société démantelée. Tout le mal dans l'art dramatique n'est pas le fait d'Israël. Du moins, dans la plupart des cas, tout le mal est accéléré par lui. En particulier, c'est lui qui a hâté et achevé la chute de l'art dramatique jusqu'aux bas-fonds du commerce (Dubech, 1928 : 19).

Certains critiques catholiques reprennent ces propos, mais pas exactement dans les mêmes termes. Henri Ghéon fait allusion aux « théâtres juifs, mondains et décadents du boulevard » (1922 : 15), les grands représentants du théâtre de boulevard, Georges de Porto-Riche, Henri Bataille et Henry Bernstein, juifs tous les trois, étant souvent l'objet de commentaires antisémites. L'amalgame s'établit entre théâtre de boulevard, auteurs juifs, immoralité, exclusion des valeurs chrétiennes, disgrâce nationale. S'ils ne parlent pas au nom de tous les catholiques, il n'en est pas moins vrai que les organes de presse et les maisons d'édition catholiques de l'époque ne refusent pas d'accueillir ces affirmations.

C'est précisément sur les boulevards que la fragmentation de la collectivité catholique en matière de théâtre se manifeste. Les catholiques qui fréquentent le mauvais théâtre sont coupables d'en maintenir l'existence. Jean Calvet, critique littéraire et professeur de l'Institut catholique de Paris, affirme que le catholicisme s'est arrêté à la porte du théâtre si bien qu'il semble que le paganisme soit de retour, malgré l'existence d'un public catholique pour lequel on écrit des livres, mais qui ne veut peut-être pas de spectacles dignes de sa foi, et qui accepte « trop docilement une corruption qui fait recette » (1927 : 364). Si les catholiques désertent le bon théâtre, c'est peut-être parce qu'ils fréquentent l'autre.

Quelle solution adopter? D'abord, les catholiques doivent activement promouvoir un théâtre digne de leur foi. D'après Vuillermet, le mauvais répertoire joué dans les mauvais théâtres tombera dès lors que les spectateurs chrétiens et honnêtes ne les fréquenteront plus, encourageant à leur place les « modernes apôtres » (1925 : 190-191). Selon André Fontalirand, il faut aller plus loin : « À nous de nous connaître, de serrer de près nos réactions, de vérifier leur pureté, de ne placer leur origine ni dans une rigueur inhumaine, ni dans un trop lâche consentement. À nous de vouloir notre théâtre, de le vouloir bien nôtre » (1937 : 602). Cet appel a été jusque-là trop peu entendu :

Qui sait ce qu'auraient pu produire nos auteurs catholiques s'ils s'étaient sentis, dès la première heure, épaulés par un auditoire agissant? En vérité, un trop petit nombre d'entre nous leur a donné notre adhésion, et il en a été de même chaque fois qu'un effort a été tenté pour rénover ou rechristianiser le théâtre (1937 : 601).

L'expression « un trop petit nombre d'entre nous » se réfère directement à ceux qui représentent vraiment *les* catholiques constitués en groupe. Ensuite, *des* catholiques manquent fréquemment à l'appel, fracturant ainsi la collectivité. Ce qui aurait dû les réunir, c'est la rechristianisation du théâtre à caractère indivisible. Enfin, ce « petit nombre » qui, au nom du christianisme, parle légitimement pour tous les catholiques représente mieux la collectivité catholique que les absents qui sont, en fin de compte, de mauvais catholiques, privés de la possibilité d'affirmer un « nous » confessionnel. Que certains catholiques ne prêtent pas leur concours à la rechristianisation du théâtre en France suggère la fragmentation de la communauté comme l'absence d'un sentiment véritablement national.

De plus, « notre théâtre » se trouve exclu de la grande scène, et Calvet déplore que « la dramaturgie catholique [soit] reléguée aux troupes d'amateurs ou de patronage » :

Tant que l'esprit chrétien n'aura pas pénétré la société, les pièces chrétiennes pénétreront difficilement dans les théâtres où la société va s'amuser; nos grands dramaturges resteront réduits aux représentations particulières qui groupent des spectateurs choisis, accordés d'avance au spectacle (1927 : 365).

La réalisation d'un théâtre catholique devait-elle attendre que la société se convertisse en bloc?

Henri Ghéon le premier a souffert de l'exclusion dont parle Calvet, ne réussissant à se faire jouer par un théâtre régulier, en l'occurrence l'Odéon, qu'en 1942, alors qu'il avait commencé sa carrière de dramaturge avant la Première Guerre. Il compare sa propre situation à celle de Claudel, scandaleusement négligé pendant des années par le Théâtre-Français : « Nul n'est prophète en son pays, et, singulièrement, les dramaturges catholiques dans le nôtre » (Ghéon, 1935a : 673)<sup>4</sup>. L'entité collective du théâtre est, en l'absence de Claudel – et de Ghéon – loin d'être complète, d'autant plus que, selon Ghéon, des « héros laïcs contestables – voire détestables – prennent [la place des saints] à tous nos carrefours » (1922 : 10-11).

Laissant derrière lui les théâtres du siècle, Ghéon part alors à la recherche de son propre public, le peuple fidèle. Il le trouvera dans les patronages, dans ce milieu catholique constitué autour des paroisses. Ses ambitions vont cependant plus loin, car ce public, pour important qu'il soit, ne comprend pas l'ensemble du peuple fidèle, de sorte qu'il n'opère qu'un mouvement initial de reconstitution :

Je m'avisais que le peuple fidèle, à l'ordinaire dispersé, confondu dans la masse inerte des indifférents et des incrédules, partageant leurs plaisirs profanes de haute ou de basse qualité, y oubliait trop souvent son nom baptismal, sa dignité

essentielle, se rassemblait parfois, non seulement devant l'autel, mais encore devant les planches dans les salles d'œuvres et de collège, qu'il pouvait s'y sentir les coudes, qu'il ne tenait qu'à lui de faire bloc. L'art dramatique l'y aiderait (Ghéon, 1935b, 818-819).

Il s'agit donc d'extraire le peuple fidèle de la foule, de lui redonner conscience de son appartenance, de lui fournir un théâtre digne de lui qui le détacherait de la scène où sa participation le rend indigne de sa foi. Ainsi : « Du "peuple fidèle" réduit [...] notre effort s'est donc élargi jusqu'à ce "peuple fidèle" total que nous ambitionnions d'atteindre » (Ghéon, 1935b, 829).

À l'égard de l'ensemble de la société française, l'entité ainsi créée demeure, malgré sa cohérence interne, une entité collective incomplète. On ne sortira du cercle étroit du peuple fidèle que si la société en général le prend comme modèle d'une *communio*n. On comprend que le théâtre catholique ne puisse baser son action sur un public dispersé et sceptique. Il fallait d'abord réunir le peuple fidèle avant de tenter un rayonnement au-delà des frontières de la foi.

L'expérience du théâtre catholique répond pourtant à un besoin de la société identifié par Ghéon : « On sent partout le besoin de communion : on adresse partout une sorte d'appel au public; on s'efforce partout de sortir de soi, de peindre autrui et de communiquer avec autrui » (1944 : 177). Un tel théâtre permettrait de s'opposer à l'individualisme destructeur. Plus important, le public de patronage, ce peuple fidèle, témoigne d'un brassage social qui comprend femmes, enfants, artisans, bourgeois, primaires, intellectuels : alors que son opinion « peut différer sur tout le reste, il n'en a qu'une sur la foi » (p. 187). C'est donc un public exemplaire de l'union dans la différence.

Mais qu'en est-il du public « infidèle »? Certes, il s'agit de non-pratiquants, mais qui relève d'une autre sorte de fidélité, celle qui remonte à l'histoire que tous les Français portent en leur âme, celle qui réside dans « un fond catholique permanent » (p. 181), la reconstitution ultime de l'entité collective où le théâtre d'inspiration chrétienne remplirait une fonction mobilisatrice :

la France est catholique dans son fond, bien qu'elle ne veuille pas le paraître. Que de dispositions natives seulement engourdis! Que d'échos disposés à reprendre voix! N'y a-t-il pas moyen de lui rendre progressivement la pleine conscience de son être? (Ghéon, 1922 : 16-17)

Où, précisément, puiser cette inspiration pour retrouver ou recréer, selon Robert Garric, « le peuple, ce peuple [...] de France, [...] essentiellement chrétien », infusé du « sang chrétien des milliers d'aïeux » (1928 : 213)?

Le Moyen Âge est la période exemplaire où s'est réalisé non seulement un théâtre populaire mais également une unanimité dans la foi : « Tous, acteurs, auteurs, spectateurs, dispersés dans la vie courante, se retrouvaient au spectacle comme à l'église » (Ghéon, 1922 : 14-15). Pour des écrivains comme Ghéon, le théâtre doit être « inséparable de sa terre et de sa foi » (1944 : 68-69). Le temps est donc venu « de mettre en œuvre une matière essentiellement nationale, celle du Moyen-Âge français » (1923 : 197).

Pourquoi? Parce que le Moyen Âge précède le grand schisme de la Réforme qui, pour de nombreux catholiques, coïncide avec l'affaiblissement de la culture française qui, selon Gaston Baty, a conduit à une autre séparation, celle des Français avec leur propre culture, et à l'instauration d'une autre entité collective incomplète. La grande rupture se serait opérée au XVI<sup>e</sup> siècle, où, sur le plan de l'art, se produit une dissociation de la forme et du contenu, la forme l'emportant sur le fond, alors que le drame chrétien constituait une synthèse, mieux une convergence, de l'expérience chrétienne sur le plan spirituel et matériel. Synthèse brisée par la trinité du mal : Renaissance, Réforme, Humanisme, « torrents dévastateurs [de] la même source : l'individualisme » (Baty, 1949 : 83). L'intellectualisme et, partant, l'élitisme, écartaient de la scène le quotidien et le communautaire, par lesquels le Créateur se fait voir dans sa création. L'humanisme méprise « tout ce pittoresque, ces somptueux costumes, la bigarrure des couleurs qui distraient l'esprit » (p. 94).

La position de Baty envers l'époque classique est symptomatique du positionnement de tous les catholiques de cette époque à l'égard de la culture nationale. Si le génie de Racine ou de Molière est reconnu, on accuse l'époque de n'avoir pas trouvé le plein épanouissement de l'art. Ainsi, la tragédie classique se réduit-elle à un ensemble de personnages et de pensées, qui ne s'adressent qu'à l'esprit. Et Baty de conclure : « L'esthétique à laquelle obéit ce théâtre est proprement anti-catholique » (p. 104). Elle ne rappelle aucunement le drame national. Remarquons que, pour Ghéon, la chaîne a été brisée, la tradition trahie, par « l'abandon des sources mêmes où l'âme française s'abreuvait pendant plus de dix siècles de formation » (Ghéon, 1923 : 229). La tragédie classique s'inspirait de sources gréco-romaines : le romantisme est allemand et le symbolisme anglais (p. 199).

L'esthétique théâtrale de Baty se voulait proprement catholique, reposant sur la « réunion de tous les arts » :

À cette harmonie correspond dans l'art l'harmonie du drame. Il semble l'émanation esthétique de cette philosophie. Peinture, sculpture, danse, musique existaient côte à côte, dans l'ignorance l'une de l'autre. Le drame les réunit, les ordonne, met en commun les moyens dont disposait chacune, et chacune s'en trouve exaltée. Entre la beauté plastique, musicale ou verbale, entre



le plaisir des sens et celui de l'esprit, l'intelligence humaine, reflet de la divine, maintient l'équilibre (Baty, 1949 : 79).

Ce qui le distingue de Ghéon demeure que cette esthétique n'exige pas nécessairement des sujets chrétiens. Par contre, les deux s'accorderaient pour dire que le théâtre doit être rassembleur, concept d'autant plus urgent à réaliser que les théâtres de l'époque s'adressaient à des publics différents. Ghéon en appelle à la recomposition du public en une sorte d'unanimité « provisoire » au moyen du théâtre populaire, pour lui, « le théâtre tout court ». En d'autres termes, le catholicisme est par sa cohérence et sa capacité à transcender les différences sociales le ciment de la culture nationale.

Le théâtre médiéval, « l'art dramatique national : essentiellement populaire – et, précisément, chrétien » (Ghéon, 1922 : 14-15), permettrait aux Français de se retrouver dans une entité collective complète. Il faut rappeler que, même en milieu laïc, la Ville de Paris organisait une Passion sur le parvis de Notre-Dame, avec le concours de l'archevêché et avec la participation des fidèles. Être Français, c'est être catholique d'appartenance et de culture, sinon de croyance. La croyance suivra.

Il ne faut pas penser que Ghéon soit seul à attribuer au théâtre cette mission. Citons Jacques Bergland :

Penchons-nous pieusement sur tout cet apport de notre terre qu'il suffit d'évoquer pour que ressuscite en nous-mêmes le fil, la trace; contes de folklore, relenlaies et berceuses, histoires des métiers, histoires des saints de notre pays, chansons de vieillloir ou drames paysans, théâtre de cette admirable tradition médiévale, farces et mystères [...] qui sont l'expression même de l'âme du bon peuple de cette époque [...] jusqu'à la renaissance actuelle à quoi se dévouent nos félibres modernes (1933 : 542).

L'activité théâtrale de Jacques Copeau en Bourgogne, sans contenu spécifiquement chrétien mais puisant dans les traditions des campagnes françaises, reflétait exactement ces ambitions.

Plus généralement, pour les catholiques de cette période, l'action d'un Jacques Copeau illustre la possibilité de créer un théâtre qui s'oppose à celui des boulevards. La convergence du discours de Copeau et du discours catholique transcende l'opposition du concept catholique du théâtre et de celui du théâtre « profane » et offre la possibilité d'une entité collective complète non seulement sur le plan de l'art et de ses aspirations, mais aussi en fonction de la place du théâtre dans la société.

La campagne menée par Copeau contre la commercialisation du théâtre rejoint l'une des critiques majeures des critiques catholiques : le mercantilisme, mot utilisé par Copeau

lui-même, et par Jovet et Dullin, nourrit l'immoralité du répertoire dont l'attraction principale s'avère la jouissance provoquée par l'appel aux instincts purement sensuels. Citons Copeau :

J'avais sous les yeux une forme d'art appauvrie, diminuée, fatiguée, avilie. Le métier du théâtre avait dégénéré en une spécialisation des facultés les plus médiocres du dramaturge. En retard sur les autres arts, détourné de la culture générale, incapable d'élever son ambition, prisonnier des plus médiocres intérêts matériels, empoisonné par les mœurs de l'industrialisme, le théâtre se voyait méprisé par tous les artistes dignes de ce nom, déserté par l'élite, abandonné par l'intelligence (1974 : 45).

En effet, le lexique de Copeau aide à construire le pont entre le théâtre catholique et le théâtre profane : « Nous voulons restituer au théâtre son caractère religieux, ses rites sacrés, sa pureté originelle. Il faut donc, premièrement, chasser les marchands du temple » (1974 : 133). René Salomé, Henri Gouhier et d'autres voient dans l'industrialisation la base de tous les maux du théâtre contemporain. Et parmi les marchands, on retrouve les juifs, Bataille et Bernstein.

La volonté de Copeau de libérer la scène de tout naturalisme ou réalisme en ayant recours à une poésie dramatique expressive ne pouvait que satisfaire les critiques catholiques. Ses idées sur le rapport entre la salle et la scène représentent un autre élément d'accord. En milieu catholique, on répète à satiété sa déclaration : « Il n'y aura de théâtre nouveau [...] que le jour où l'homme de la salle saura murmurer les paroles de l'homme de la scène, en même temps que lui et du même cœur que lui » (cité dans Ghéon, 1944 : 124). Cette affirmation contient tout le concept du théâtre catholique, mais cette fois émanant du théâtre « tout court », car elle évoque la communion envisagée par Ghéon comme principe du théâtre véritablement populaire et chrétien. La définition du public donnée par Copeau ne pouvait que charmer les oreilles des critiques catholiques :

J'appelle public l'ensemble de ceux qu'un même besoin, un même désir, une même aspiration conduisent en un même lieu, pour satisfaire un goût qu'ils ont de vivre ensemble, d'éprouver ensemble les passions humaines, le ravissement du rire et celui de la poésie, par le moyen d'un spectacle plus achevé que celui de la vie. Ils sont là dans une commune attente, armés d'une commune exigence [...] (1974 : 157)<sup>5</sup>.

Ce programme ne pouvait se réaliser sans l'art. Si le théâtre chrétien peut convaincre, il faut qu'il soit artistiquement, c'est-à-dire, qualitativement, capable de le faire. C'est à ce moment seulement que le théâtre catholique pourra se permettre de sortir du cercle étroit du peuple fidèle. Seul l'art réunira et convaincra les « infidèles ». L'innovation du théâtre chrétien, modelé sur l'exemple du Vieux-Colombier, s'ouvrira vers le grand public par sa qualité.

Le théâtre catholique ne s'est jamais réalisé selon les vœux de ses partisans. Même les critiques catholiques expriment fréquemment leur déception, concernant la création d'un répertoire capable de faire concurrence au répertoire des divers théâtres parisiens. Ils soulignent la très grande répugnance des fidèles à embrasser les principes d'une esthétique catholique, comme en témoignent les plaintes constantes au sujet du théâtre de patronage, foyer de pièces et de représentations pitoyables. Force leur est de constater que les catholiques n'ont pas déserté les théâtres ou le répertoire qui devaient disparaître avec le triomphe de ce nouveau théâtre à l'aune du Vieux-Colombier, comme le montre l'échec des deux expériences parisiennes de Copeau. Les spectateurs catholiques préféraient se séparer des irréductibles qui parlaient en leur nom plutôt que de leurs concitoyens. La culture de la nation, voire la nation, se construiraient autrement.

## Notes

1. Le présent article fait partie d'un projet de recherches sur le théâtre et le catholicisme en France au XX<sup>e</sup> siècle, financé par le Leverhulme Trust de Grande-Bretagne. Je remercie mon collaborateur, Louis-Georges Tin, pour ses suggestions et corrections.
2. À la page de titre, on donne la date de publication comme 1924.
3. L'article de Launay est tiré du *Matin*, édition du 7 mars 1923.
4. La suite est du 15 juin 1935, p. 816-831.
5. Ces propos de Copeau font partie d'un Discours au public, prononcé à Genève en 1923.

## Bibliographie

- BATY, Gaston (1949), « Le masque et l'encensoir », *Rideau baissé*, Paris, Bordas.
- BERGLAND, Jacques (1933), « L'apport du régionalisme au théâtre : aux sources fraîches », *Cahiers catholiques*, (septembre), p. 540-553.
- CALVET, Jean (1927), *Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Paris, Lanore.
- COPEAU, Jacques (1974), *Registres 1 : Appels*, textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis; notes de Claude Sicard, Paris, Gallimard.
- DUBECH, Lucien (1928), *La crise du théâtre*, Paris, Librairie de France.
- FONTALIRAND, André (1937), « Propos sur le théâtre », *Revue des jeunes*, 15 mai, p. 596-607.
- GARRIC, Robert (1928), *Belleville : scènes de vie populaire*, Paris, Grasset.
- GHÉON, Henri (1922), *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, Paris, Éditions de la Revue des jeunes.

- GHÉON, Henri (1923), *Partis pris : réflexions sur l'art littéraire*, Paris, Nouvelle librairie nationale.
- GHÉON, Henri (1935a), « Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien », *Revue des jeunes*, 15 mai, p. 673-682.
- GHÉON, Henri (1935b), « Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien », *Revue des jeunes*, 15 juin, p. 816-831.
- GHÉON, Henri (1944), *L'art du théâtre*, Montréal, Éditions Serge.
- LE NAOUR, Jean-Yves (2001), « La Première Guerre mondiale et la régénération morale du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 3, n° 211, p. 229-239.
- PROST, Antoine (1996), *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil.
- VUILLERMET, le frère Ferdinand-Antonin (1925), *Les divertissements permis et les divertissements défendus*, Paris, P. Lethielleux.