

*H-France Review* Vol. 18 (April 2018), No. 69

Jeanyves Guérin, ed., *Le théâtre français des années noires, 1940-1944* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2015). 212 pp. €18.50 (pb). ISBN 978-2-87854-663-7.

Compte-rendu par Limore Yagil, Université Sorbonne-Paris IV.

L'ouvrage est un ensemble de textes présentés lors d'un colloque sur le théâtre en France sous l'Occupation. Les différentes communications divergent par leur qualité et l'angle d'analyse proposée. Il est vrai comme le souligne Jeanyves Guérin dans sa préface que les travaux des historiens qui font autorité sur la période de l'Occupation, accordent très peu de place au théâtre. Dans ces conditions, il aurait été peut être souhaitable de lire d'autres publications, qui ne représentent pas cette « pensée unique », une certaine « doxa », selon Pierre Laborie,<sup>[1]</sup> qui fait autorité, et lire par exemple les ouvrages de l'historienne Limore Yagil,<sup>[2]</sup> qui accorde une place importante à la fois à la politique culturelle de Vichy et aux artistes juifs et non juifs sous l'Occupation.

L'approche de Jeanyves Guérin, présentée dans la préface, est assez problématique. D'abord la qualification du régime de Vichy de « dictature pluraliste » selon Stanley Hoffmann devrait être remplacée par la définition plus appropriée et étudiée de manière scientifique par le politologue Juan Linz de régime autoritaire et non fasciste ou totalitaire. Il s'agit d'« un système politique permettant l'expression d'un pluralisme limité et non responsable: dépourvu d'idéologie directrice élaborée (mais fondé sur un certain type de mentalité) ne recourant pas à une mobilisation politique intensive ou extensive (sauf à certaines phases de leur développement) et dans lesquels le leader (ou occasionnellement un petit groupe) exerce le pouvoir dans des limites mal définies, mais cependant discernables ».<sup>[3]</sup> C'est la raison pour laquelle le théâtre sous Vichy, comme le cinéma, et la peinture, a été une zone grise: il a connu une floraison d'initiatives souvent tolérées et soutenues par certaines personnes à Vichy, en particulier par Louis Emile Galey pour le cinéma et Louis Hautecoeur qui fut secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts de 1940 à avril 1944.

La principale lacune de cet ouvrage réside dans l'absence de toute analyse concernant les théâtres importants tels que l'Odéon, l'Atelier sous la direction d'André Barsacq, le théâtre Antoine, le théâtre du Chatelet, le théâtre de l'Athénée, le théâtre de la Madeleine, le théâtre des Ambassadeurs, le Théâtre national populaire, ainsi que les cabarets parisiens: Lido, Folies Bergères etc. Si l'histoire de la Comédie française est aujourd'hui bien connue, celle des autres théâtres parisiens sous l'Occupation, reste à écrire et pas seulement, en faisant la liste des auteurs joués, mais également en mentionnant les rapports du directeur du théâtre avec Vichy, avec les autorités allemandes, l'attitude des acteurs face à l'Occupation, à l'exclusion des

communistes, et juifs, une analyse des pièces censurées par Vichy et par la censure allemande, l'exclusion et par ailleurs le maintien illégal des artistes juifs, etc. La seconde lacune de cet ouvrage, c'est d'avoir oublié que le théâtre français des années noires, ne se limite pas à Paris, capitale culturelle d'avant-guerre. Vichy, et principalement Louis Hautecoeur, encourage la renaissance du théâtre français, ainsi que celle du cinéma, dans le sud de la France. L'exode et l'armistice ont encouragé une certaine effervescence culturelle et artistique à Marseille principalement. De surcroît on observe les nombreuses troupes regroupant acteurs réfugiés, étudiants, amateurs, dont la Compagnie théâtrale des quatre vents, le théâtre du Temps, les Compagnons de la Basoche, le Théâtre du Marais, replié, etc. Alibert, Raimu, et Fernandel triomphent dans « L'opérette marseillaise ». Charles Trénet, Mistinguett, Maurice Chevalier, Tino Rossi, Joséphine Baker et un débutant Yves Montand, sans compter les saisons de musique classique. Marseille, devenue une « halte de l'errance » connaît comme Lyon une activité culturelle exceptionnelle surtout en 1941. [4]

Élisabeth Le Corre analyse les attaques de Vichy contre le théâtre de boulevard et en particulier ceux des journalistes de *Je suis Partout*, *Le Petit Parisien*, *Paris Soir* ou *Les Nouveaux Temps* (p. 91). Le rôle de la presse est certainement important, mais en période d'Occupation, avec l'instauration de la censure allemande d'un côté, et la censure de Vichy de l'autre, il ne faut pas exagérer l'étendue de son influence. Une presse à la solde des Allemands, a-t-elle un réel impact sur les directeurs de théâtre en zone occupée ou en zone sud, ou sur l'opinion? D'ailleurs, peut-on réellement mesurer et préciser les caractéristiques de l'opinion publique sous l'Occupation? Si Jean Cocteau est « l'auteur type de la décadence républicaine » pour les collaborateurs, il serait peut-être important de savoir ce qu'il représentait pour Vichy et pour les autorités allemandes? Comment il a été perçu dans la presse résistante, ou la presse en zone libre? Sur ces questions, Delphine Aebi ne nous dit strictement rien. De même elle ne se pose pas la question de savoir quelles sont les relations de Jean Cocteau avec d'autres artistes, ses interventions en faveur notamment d'artistes juifs. Pour comprendre l'attitude de Cocteau que Delphine Aebi relève: « Cocteau cherchait bien moins à scandaliser, à s'opposer au régime... » (p. 64), il aurait fallu étayer cette conclusion avec plus d'éléments, mettre en avant la situation délicate de Jean Cocteau avec le régime de Vichy, et avec les Allemands et préciser notamment le contexte particulier de l'année 1941, moment que choisit Cocteau pour soumettre le texte de la pièce pour laquelle il était parti se documenter à Tulle avant la guerre, à la censure allemande, par laquelle tout écrit passe dans la zone occupée, et à Paris tout spécialement. Notons que Delphine Aebi a négligé la lecture des différentes bibliographies de Jean Cocteau, ce qui lui aurait permis de mieux comprendre l'artiste dans le contexte historique. [5]

Violaine Heyraud nous démontre dans l'œuvre de Sacha Guitry, à la fois l'exaltation des grandes figures françaises, sa volonté de perpétuer l'esprit français, et surtout son art d'expérimenter de nouveaux procédés pour capter l'attention du public. Certaines de ces pièces fâchent la censure allemande et il est même prié de fournir des preuves de son aryanité. Cependant Violaine Heyraud oublie de mentionner dans son texte que Sacha Guitry n'est pas seulement un homme de théâtre, un cinéaste, un dessinateur, mais qu'il est aussi le directeur du théâtre de La Madeleine et que ce n'est pas n'importe qui dans le paysage culturel de la France des années 1930. Dès le 2 juillet, Sacha Guitry revient à Paris et retourne à son Théâtre. Il est convaincu « qu'il faut que le pays continue à vivre s'il a vraiment le désir de survivre ». [6] Guitry jouit d'une situation particulière, même aux yeux de l'occupant allemand. Prudemment, il se pose en ambassadeur de la culture française, ce qui lui vaut des relations suivies avec l'occupant et une vie mondaine débordante. Si son intervention en faveur de Tristan Bernard et

son épouse, ainsi qu'en faveur du mari de Colette, juifs qui échappent ainsi à la déportation est mentionnée par Violaine Heyraud, par contre les nombreuses interventions de Guitry en faveur de Marcel Lattes, René Lyon, du musicien Jean Wiéner, Marguerite Bernheim, Mme Courteline, Marcel Simon, Mme Bokanowski, du docteur Etienne Bernard, Jacques Franck, pour faire libérer la femme du peintre Henri Matisse, du fils d'Huguette Duflos, Albert Willemetz, du professeur Roussy, Mme Claude Bernheim de Villier, Mme Pierre Masse, femme du grand avocat, interné à Drancy, etc., sont totalement absentes. Pourtant, des archives et des fonds privés sur le sujet sont aujourd'hui facilement accessibles. Il s'avère que ces nombreuses interventions peuvent expliquer l'attitude parfois trop « compromise » aux yeux de certains, mais nécessaire pour obtenir par la suite la libération de ces personnes.[6]

Concernant le cas de Christian Casadesus, Agnès Callu continue de faire allusion au livre de Serge Added publié en 1992, refusant de reconnaître l'existence d'autres études comme celles que nous avons publiées en 1997, 2010, et 2015.[7] Pour revenir à l'essentiel, rappelons que la Compagnie du Regain fut fondée en mars 1941 par Christian Casadesus.[8] Elle bénéficia d'un statut de troupe officielle, la seule troupe ambulante subventionnée par le Ministère de l'Education Nationale et les Secrétariats à la Jeunesse et aux Beaux-Arts. La Compagnie encouragea la rénovation de l'art dramatique français. Il s'agissait non seulement de lutter contre « l'invasion » de la littérature allemande en présentant des spectacles classiques français, mais encore de lutter contre les mauvais spectacles montés par des commerçants sans scrupules, en présentant des programmes parfaitement au point, montés avec des décors et des costumes spécialement conçus pour la tournée. En réalité, la Compagnie répondit parfaitement à l'attente du régime: apporter les chefs d'œuvres artistiques réservés jusqu'à présent à la capitale, aux couches populaires, bref à un public neuf. Son but principal était de présenter des spectacles d'art à travers toute la France et d'y faire naître une exigence artistique semblable à celle qu'avaient fait naître à Paris des animateurs passionnés tels que Jouvet, Baty, Dullin et Pitoëff. Sur le plan matériel la Compagnie du Regain procure du travail à plus de 150 comédiens, régisseurs et administrateurs, sans parler des employés, des décorateurs des costumiers, des machinistes, etc. Les premières tournées, qui ont obtenu l'autorisation de prendre la route, furent des spectacles de variétés. Bon nombre des pièces jouées comme *Hamlet*, *Lorenzaccio* et d'autres du même esprit, prêchaient la révolte et la résistance à l'opresseur. La *Propaganda Staffel* tenta à plusieurs reprises d'obliger Casadesus à jouer des pièces allemandes, mais il a toujours refusé d'accepter le diktat allemand. La Compagnie refusa d'effectuer des tournées en Allemagne et contrairement aux lois de Vichy et celles des ordonnances allemandes elle permit à plusieurs acteurs juifs de travailler dans la troupe. Si Casadesus se permet de flatter les « puissants », comme le souligne Agnès Callu, ce n'est pas par adhésion politique, mais pour mieux garantir leur soutien et permettre la survie de sa troupe.

L'article de Jeanyves Guérin met en relief la politique de l'hebdomadaire *Comoedia* en matière de théâtre, une publication qui selon Gisèle Sapiro est « le relais de la N.R.F » (p. 143). Mais quel est le lien avec le sujet de l'ouvrage, le « théâtre sous l'Occupation »? Sans doute l'auteur voulait-il mentionner les débats concernant le rôle du théâtre, l'opposition entre le théâtre d'art et le théâtre commercial. *Comoedia* donne régulièrement la parole aux grandes figures de l'institution théâtrale: Gaston Baty, Charles Dullin, Jacques Rouché etc. De ce point de vue, l'hebdomadaire a accompagné le renouveau de la scène française et l'a parfois même encouragé. Mais quel a été l'influence de l'Etat, les pressions de la censure allemande? C'est surtout une image apaisée du milieu théâtral qui est privilégiée, et qui de ce point de vue rejoint la nature générale des créations théâtrales sous l'Occupation.

Jacques Lecarme étudie le Théâtre à travers *Les Lettres françaises* clandestines. Ce tableau permet de comprendre comment les analyses de certains historiens seront influencées par cette publication et surtout par le jugement porté à l'époque à l'égard de certains artistes: Sacha Guitry, Anouilh, Giraudoux, Montherlant, etc. En réalité, c'est oublier que le même homme, comédien, metteur en scène ou auteur, pouvait frayer avec les occupants et sauver des amis juifs. D'ailleurs, cet aspect du sauvetage des artistes juifs est totalement négligé dans l'ensemble des communications.

On observe une idée assez importante qui traverse les différentes communications, et qui aurait dû être plus développée. C'est le fait que bon nombre de pièces jouées avec succès sous l'Occupation ne sont pas conformes à l'esprit de « régénération nationale » et ne prônent pas la moralité publique défendue par le gouvernement de Vichy. C'est le cas de *Pères* d'Edouard Bourdet, et de *Mamour et Guitry* de Jean Serment. Quel est le rôle de Vichy, de la censure, celui des autorités allemandes, dans le choix des pièces? Il est évident que le choix de certains thèmes en 1940, n'est plus le même en 1943 ou en 1944. Une telle approche comparative pourrait permettre de mieux cerner la politique culturelle de Vichy et celle des autorités allemandes en France, qui ont adopté une politique différente, plus tolérante par rapport à celle déployée en Allemagne ou dans les pays occupés. On le constate par exemple concernant la musique de Jazz, tolérée en France et interdite ailleurs, ou pour la cinémathèque de Paris.[9] Ce que l'on constate en lisant plusieurs communications concernant Montherlant, Anouilh, Guitry, ou Cocteau, c'est bien le refus des auteurs de donner une portée politique ou militante à leur pièce. Ils cherchent à bénéficier du soutien du public, et surtout à plaire et déplaire au régime—Vichy ou la censure allemande, apaiser et irriter, sont en réalité les deux versants d'un même désir d'indépendance. Se pose alors la question de savoir si de telles relations avec les autorités allemandes signifient pour autant collaborer ou résister?

L'ensemble des communications insistent, à juste titre, sur le fait que le théâtre sous Vichy, a été une zone grise, un champ d'initiatives nouvelles ponctué de beaucoup d'ambiguïtés. On retrouve la même situation pour le cinéma, la musique, et la peinture. On constate que de nombreux auteurs ont adopté une attitude de non engagement politique, tout en continuant à jouer et à présenter leur œuvre sous Vichy. À travers ces nombreux exemples, se pose la question de l'attitude de l'Artiste, en période d'Occupation en comparaison avec celle de l'Intellectuel, plus engagé politiquement. Contrairement à l'intellectuel, l'artiste en France ne cherchait pas à transformer son art en une nouvelle forme d'engagement politique. L'Artiste, que ce soit le peintre, le musicien, l'homme de théâtre, le cinéaste et l'acteur, refusa de s'aligner sur un parti politique, il obéissait à sa conscience. La situation changea après 1947 avec l'engagement de beaucoup d'entre eux au Parti communiste français. Au final, l'importance de cette publication réside bien dans le fait qu'elle ouvre de nouveaux chantiers de recherches, qu'elle soulève de nouvelles problématiques. Car si elle est loin de proposer une véritable synthèse sur le théâtre sous l'Occupation, elle a le mérite de sortir de l'oubli certains auteurs et metteurs en scène, à l'exemple de Gaston Baty et Lenormand.

## LIST OF ESSAYS

Jeanyves Guérin, « Préface »

Pascal Lécroart, « *Le Soulier de Satin* à la Comédie-Française en 1943: un événement politique ? »

Adélaïde Jacquemard-Truc, « Jean Giono et le théâtre des années noires: du *Bout de la route* au *Voyage en calèche* »

Delphine Aebi, « 1941: une année 'terrible' pour Jean Cocteau »

Marie Sorel, « 'Familles, je vous hais...et vous réinvente': *Le Rendez-vous de Senlis* d'Anouilh et *Fils de personne* de Montherlant »

Élisabeth Le Corre, « Secrets de famille: *Père* d'Édouard Bourdet et *Mamouret* de Jean Sarment »

Violaine Heyraud, « Sourire en temps de guerre? Les 'quatre ans d'occupations' de Sacha Guitry »

Agnès Callu, « Sur les routes: itinérances des tournées théâtrales sous l'Occupation »

Louis Montillet, « Jean Vilar à la Roulotte (1941-1943) »

Pascale Alexandre-Bergues, « Le théâtre des années noires: Gaston Baty et la mise en scène »

Jean Yves Guérin, « Le théâtre à *Comoedia* (1941-1944) »

Jacques Lecarme, « Le théâtre aux *Lettres françaises* clandestines (1943-1944) »

Marie-Claude Hubert, « Lenormand sous l'Occupation: un revirement politique ? »

Jean Yves Guérin, « Postface: des chantiers à ouvrir »

## NOTES

[1] Pierre Laborie, *Le chagrin et le venin. La France sous l'Occupation, mémoire et idées reçues* (Paris: Bayard, 2011).

[2] Limore Yagil, *L'Homme nouveau et la révolution nationale de Vichy* (Lille: P.U.L., 1997): pp. 133-191; Limore Yagil, *La France terre de refuge et de désobéissance civile 1936-1944: sauvetage des Juifs* (Paris: Le Cerf, 2010-2011, 3 tomes): t. I., pp. 421-468; Limore Yagil, *Au nom de l'art 1933-1945. Exils, solidarités et engagements* (Paris: Fayard, 2015): pp. 213-243 (chapitre consacré au théâtre).

[3] Nous utilisons la distinction de Juan Linz entre régime totalitaire et régime autoritaire: Juan Linz, « *Opposition to and under authoritarian regime: the case of Spain* » in Robert A. Dahl, ed., *Regimes and oppositions* (New Haven: Yale University Press, 1973), pp. 171-259. Pour des exemples concrets à consulter: Limore Yagil, *L'homme nouveau et la Révolution nationale de Vichy*, ibid.

- 
- [4] Limore Yagil, *Au nom de l'art 1933-1945*, pp. 236-242.
- [5] Claude Arnaud, *Jean Cocteau* (Paris : Gallimard, NRF Biographies, 2003); Limore Yagil, *Au nom de l'art*.
- [6] Fonds Guitry, Bibliothèque Nationale, département des Arts et spectacles; Limore Yagil, *Au nom de l'art 1933-1945*, pp. 233-236.
- [7] Limore Yagil, *La France terre de refuge et de désobéissance civile 1936-1944*, t. I., pp. 431-433.
- [8] Archives nationales de France (AN) F21/4690- 4692, F21/ 8107, F21/8373-8385, F17/13391. Créée en 1941, la Compagnie du Regain défendra jusqu'à 1945, le patrimoine dramatique français face à l'occupant.
- [9] Sur ces différent aspects à lire: Limore Yagil, *Au nom de l'art 1933-1945*.

Limore Yagil  
Professeure associée d'histoire contemporaine  
Université Sorbonne-Paris IV  
ylimore@yahoo.fr

Copyright © 2018 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies

ISSN 1553-9172

