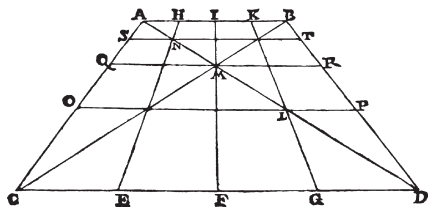


Jacques Copeau

REGISTRES VII

Les années Copeaus
(1925-1929)

TEXTES ÉTABLIS, PRÉSENTÉS
ET ANNOTÉS PAR MARIA INES ALIVERTI
PRÉFACE DE MARIA INES ALIVERTI
ET MARCO CONSOLINI



PRATIQUE DU THÉÂTRE

nrf

Gallimard

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

LES FRÈRES KARAMAZOV D'APRÈS DOSTOÏEVSKI (*en collaboration avec J. Croué*).

LES AMIS DU VIEUX-COLOMBIER (*Cahiers du Vieux-Colombier, n° 1*).

L'ÉCOLE DU VIEUX-COLOMBIER (*Cahiers du Vieux-Colombier, n° 2*).

LA MAISON NATALE.

CRITIQUES D'UN AUTRE TEMPS.

LE PETIT PAUVRE.

REGISTRES.

I. Appels.

II. Molière.

III. Les registres du Vieux-Colombier, I.

IV. Les registres du Vieux-Colombier, II, America.

V. Les registres du Vieux-Colombier, III, 1919-1924.

VI. L'école du Vieux-Colombier.

CORRESPONDANCE AVEC ROGER MARTIN DU GARD (1913-1949).

CORRESPONDANCE AVEC PAUL CLAUDEL (1903-1938).

CORRESPONDANCE AVEC ANDRÉ GIDE (1902-1949).

CORRESPONDANCE AVEC LOUIS JOUVET (1911-1949).

ANTHOLOGIE SUBJECTIVE.

ANTHOLOGIE INACHEVÉE À L'USAGE DES JEUNES GÉNÉRATIONS.

Aux Éditions Claire Paulhan

JOURNAL (1901-1948)

PRATIQUE DU THÉÂTRE



Paul-Albert Laurens, *Portrait de Jacques Copeau*,
© Musée des beaux-arts de Dijon/François Jay.

JACQUES COPEAU

REGISTRES VII

Les années Copiaus
(1925-1929)

TEXTES ÉTABLIS, PRÉSENTÉS ET ANNOTÉS
PAR MARIA INES ALIVERTI

PRÉFACE
DE MARIA INES ALIVERTI
ET MARCO CONSOLINI

nrf

GALLIMARD

Ouvrage publié avec le soutien
de l'Institut de recherche en études théâtrales
(directeur Gilles Declercq),
Unité de recherche EA 3959
de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

© Éditions Claire Paulhan, 1999,
pour les extraits du Journal de J. Copeau (Seghers, 1991).
© Éditions Gallimard, 2017.

REMERCIEMENTS

Un travail qui dure longtemps s'assimile inévitablement à la vie. Au cours de notre recherche, ceux qui nous ont accompagnés, soutenus, encouragés, et surtout aidés par leur collaboration ou par leurs commentaires et leurs suggestions sont très nombreux, mais une gratitude qui n'est pas, dans ce cas, formelle nous impose de les nommer ici.

Premièrement, ceux qui ont été à l'origine de tout notre travail et qui ne sont plus avec nous : Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis, Sandro D'Amico.

À Catherine Dasté et à sa famille, en particulier à Jacques Allwright et à Christophe Allwright, nous sommes redevables d'une affection et d'une disponibilité fraternelles, et d'une patience illuminée.

Les « Amis de Jacques Copeau » nous ont toujours soutenus par leurs encouragements et leur collaboration attentive, malgré nos incertitudes et tous nos retards. Que chacun d'eux soit assuré de notre profonde gratitude, et particulièrement Olivier Rony qui s'est prodigué pour ce projet, et Francine Héquet qui a mis à notre disposition les archives privées de Jean Héquet.

Nous tenons à remercier Jean-Louis Hourdin et Ivan Grinberg pour leur accueil et leur soutien à la Maison Jacques-Copeau de Pernand-Vergelesses.

Nous remercions particulièrement l'Institut de recherche en études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et son directeur Gilles Declercq, pour le soutien donné à la publication des derniers *Registres*.

Les conservateurs passés et présent du Fonds Copeau – Marie-

Françoise Christout, Cécile Pocheau, Simone Drouin, Marie-Gabrielle Soret, Mileva Stupar, Jean-Baptiste Raze – et Patrick Le Bœuf, conservateur de la Collection E.G. Craig, ont facilité nos recherches au cours des années, en mettant à notre disposition leur grande compétence professionnelle. Le Département des arts du spectacle de la BnF offre un milieu de travail exceptionnel pour la richesse de ses ressources et agréable pour la disponibilité de son équipe : qu'elle soit chaleureusement remerciée. Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à ses premières directrices – Cécile Giteau et Noëlle Guibert – et à Joël Huthwohl, qui le dirige à présent, qui ont toujours accueilli nos demandes avec bienveillance.

À la Théâtrothèque Gaston-Baty de l'Institut d'études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, nous avons pu avoir accès à des ressources complémentaires importantes. Colette Scherer, Claude Chauvineau et Céline Hersant, anciennes et actuelle directrices, nous ont toujours offert leur aide et leur participation attentive. À notre amie Colette Scherer nous devons également un remerciement spécial pour nous avoir aidés en différentes phases de la préparation de ces derniers *Registres*.

Fabrizio Cruciani et Claudio Meldolesi nous ont quittés, mais leur présence pleine d'érudition, d'intelligence amicale et de passion pour le théâtre, nous a transmis à jamais l'amour pour Copeau et pour son magistère de pédagogue. À Raffaele Monti, Ferruccio Marotti, Cesare Molinari, Georges Banu et Jean-Pierre Sarrazac nous savons gré de nous avoir poussés à l'exploration théorique de la mise en scène et à la recherche sur Copeau.

D'autres collègues universitaires, en France comme en Italie, ont suivi notre travail et très souvent fourni des contributions déterminantes à notre recherche. Nous ne pouvons que les citer ici par ordre alphabétique en rendant hommage à leur savoir et à leur appui amical et généreux : Robert Abirached, Monique Borie, Vincent Chambarlhac, Roberto Cuppone, Joseph Danan, Marco De Marinis, Marion Denizot, Alice Folco, Renzo Guardenti, Lorenzo Mango, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Miloš Mistrík, Catherine Naugrette, Patrice Pavis, Didier Plassard, Maryline Romain, Franco Ruffini, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Claudio Vicentini.

Les études sur Copeau ont été développées par Maria Ines Aliverti à l'Università degli Studi di Pisa et, jusqu'à 2011, au Dipartimento di Storia delle Arti, grâce à de nombreux supports de recherche, à

l'appui de collègues et à la collaboration efficace de techniciens du département. À Florence, elle a toujours trouvé l'assistance compétente et amicale de Moreno Bucci, directeur des Archives du Teatro Comunale-Maggio Musicale Fiorentino. Auprès du Museo dell'Attore à Gênes elle a pu compter sur l'accueil généreux de Teresa Viziano et de Sandro Tinterri et sur leur aide pour la consultation du Fondo D'Amico. À tous elle désire exprimer ici sa gratitude.

Au cours des années, le travail de jeunes chercheurs – parmi lesquels figuraient des élèves brillants – a contribué à élargir et varier le champ de nos connaissances sur Copeau, son œuvre et son héritage : Patrick Gaudart (†), jeune compagnon de route que nous avons perdu trop précocement, Cristina Del Soldato, Livia Di Lella, Patrizia Coggiola, Alessandro Remigio, Giulia Palladini, Silvia Mei, Vincenzo Mazza. Nous remercions particulièrement Simona Montini et Laurence Pouyeto pour leur collaboration dans la transcription des textes et dans l'établissement de chronologies et de concordances, Emanuele De Luca, pour l'aide dans les questions concernant les scénarios inspirés de la Commedia dell'Arte, Marc Duveillier pour ses recherches sur Craig, qui nous ont éclairés sur beaucoup de questions concernant son rapport avec Copeau, Marion Chénétier-Alev pour la traduction des textes de Craig, Marie-Agnès Joubert pour les conseils concernant la Comédie-Française sous l'Occupation, et finalement Raphaëlle Doyon pour sa sensibilité critique à propos de l'influence de l'inspiration religieuse sur Copeau.

Last but not least, il faut mentionner avec gratitude nos familles et les amis qui nous ont constamment aidés et soutenus dans notre effort : Hans Georg Berger, Sara Bompani, Leo Consolini-Bompani, Cosimo Chiarelli, Carmelo De Luca, Francesco Giuntini, Marie-Aude Hemmerlé (†), Giacomo et Paola Magrini, Joël Masson, Gislhaine Meffre, Michel Vinaver.

Pour Martine de Rougemont

PRÉFACE

Les derniers Registres

Rien, en vérité, ne nous est plus précieux, il n'est rien que nous recherchions davantage qu'un vrai jugement sur notre travail. Ce qui nous blesse n'est pas tant de le trouver sévère et même injuste, que vague et hâtif, ou prévenu, ou mal informé...

Jacques Copeau, *Conseil* (1932)

L'« histoire » des Registres

Le projet des *Registres*, tel que Jacques Copeau l'avait envisagé à plusieurs reprises et spécialement dans ses dernières années, répondait au besoin assez irrésistible chez lui de questionner le sens de sa vie et de son œuvre pour le communiquer à ses proches et le transmettre aux générations à venir¹. Non point dans le dessein de se garantir une survie, mais plutôt pour se racheter du sentiment, familier à tout homme de théâtre, de « n'avoir produit que des choses périssables, éphémères ». Par l'œuvre des souvenirs – bien plus difficile que les souvenirs de l'œuvre – il prétendait faire surgir du fatras d'une expérience vaste, variée et inaccomplie, une plénitude de sens, une histoire ou plutôt le livre de sa vie.

1. Cf. *Registres I*, p. 10-11.

Copeau ne donna pas de suite au projet. À sa mort, en 1949, les *Registres* restèrent parmi ses legs comme une tâche à accomplir. Déjà au cours des années 1950, Marie-Hélène Dasté, dite Maiène (1902-1994), la fille aînée de Copeau, et Michel Saint-Denis (1897-1951), son neveu, avaient envisagé de donner forme à une édition des œuvres de Copeau selon l'idée du maître. Ayant collaboré depuis leur jeunesse avec le Patron et ayant partagé l'expérience de l'École du Vieux-Colombier et de celle des Copeaus, ils savaient s'orienter dans l'amas d'ouvrages et d'articles épars, de mémoires et de cahiers, de notes et de documents qu'il avait laissé, concernant ses réalisations et ses projets, ses études et ses réflexions, sa vie intime et familiale. En août 1958, Saint-Denis faisait le point sur l'œuvre de Copeau, dans l'intention évidente de préparer une édition des *Registres*¹. Dans ces observations, restées inédites, il exposait les difficultés nombreuses que le travail d'interprétation et d'édition de l'œuvre de Copeau comportait :

[...]cette œuvre qui continue à vivre – à l'insu du plus grand nombre et particulièrement de la jeunesse – a été particulièrement défigurée pour des raisons diverses : conséquence d'une vulgarisation à laquelle elle doit en même temps une grande partie de son influence, mais qui n'a pas été sans obscurcir et parfois défigurer ou travestir les volontés d'origine. Conséquence aussi des dernières actions ou réalisations publiques de Copeau à Paris, qui n'ont pas toujours donné une impression conforme à la force créatrice d'un homme malade ou à sa personnalité profonde. Conséquence surtout du retour de Copeau au catholicisme de sa naissance, retour qui, ayant eu lieu dès 1925, a incliné la majorité des amis du « Converti », la majorité des hommes de théâtre et du public à considérer que Copeau avait dès ce moment-là restreint son activité et son raisonnement de metteur en scène et d'auteur en se consacrant au service de sa foi retrouvée. Conséquence enfin de l'isolement de Copeau depuis son départ mal expliqué et mal compris de 1924. Si bien, que si les réalisations du Vieux-Colombier à Paris et en Europe, et en

1. FMSD, 4° Col. 83/69, ms.a., 61 f. Le projet des *Registres*, daté 7 août 1958, est exposé dans 9 f. numérotées 1-9 ; voir en particulier f. 1 et f. 3.

Amérique de 1913 à 1924 sont restées dans la mémoire d'un public vieillissant, les travaux de l'École du Vieux-Colombier, les recherches et l'activité des Copiaus en Bourgogne, enfin les grands spectacles sacrés – montés à Santa Croce, à Florence, et à Beaune – ont été ignorés de la plupart.

Nous nous sommes mis en face de l'œuvre de Jacques Copeau dans sa totalité :

Des pièces, livres, cahiers et brochures – des articles, causeries, conférences et manifestes... écrits ou prononcés de son vivant.

Des journaux, mémoires, études et surtout des innombrables notes qu'il a laissées derrière lui et qui concernent sa vie d'homme et d'artiste mais qui touchent à toutes les questions du théâtre.

Une correspondance très abondante avec les écrivains et les artistes les plus originaux de son époque.

Mais les documents ne peuvent pas suffire à rendre compte de l'attitude, des méthodes, de l'action humaine et artistique d'un homme qui ne voulait jamais séparer l'art de la vie et qui prétendait toujours tirer ses idées de la réalisation ou les faire sanctionner par elle. Nous avons été les compagnons de travail de Jacques Copeau pendant dix ou quinze ans. Nous l'avons connu, aidé, critiqué, et aimé de 1900 à 1949 : si nous voulons laisser parler ses écrits au tout premier plan, nous avons le souci de remplir les blancs par des témoignages vivants et de compléter ainsi – pour nos contemporains et pour la postérité – l'effet d'une œuvre naturellement éphémère, aux mains et à la conscience même de son auteur.

Nous nous sentons autorisés à agir de cette manière, parce que nous pensons obéir à la volonté maintes fois exprimée de Jacques Copeau : l'idée des *Registres* que la maladie et une certaine pente de sa nature l'ont empêché de mener à bien.

Nous ne suivons pas de plan chronologique, nous ne chercherons pas à écrire une histoire du Vieux-Colombier, ni une biographie logiquement enchaînée de Jacques Copeau.

Nous voulons solliciter l'intérêt du lecteur d'aujourd'hui en suivant le cheminement de Copeau dans son œuvre, en redonnant à ses idées leur fraîcheur et leur force originelles, en les décrassant, en montrant à quoi il s'est attaché dans son théâtre – dans son école – de quelle manière son art s'est nourri de sa religion, comment il s'est soucié de réinventer une dramaturgie – basée avant tout sur la scène et sur l'acteur – pour rendre au théâtre sa vie

propre, basée sur la poésie, sur l'auteur dramatique mais à l'écart de la littérature [...].

Mais, encore une fois, le projet devait attendre, car Saint-Denis se trouva, après 1958, engagé en de nouvelles entreprises qui évidemment ne lui laissaient pas le temps d'organiser un travail dont il ne connaissait que trop bien les complications¹.

Au début des années 1960 la cession des documents de Copeau à la Bibliothèque de l'Arsenal, et l'exposition qui décrivait pour la première fois la Collection Jacques-Copeau par les soins d'André Veinstein et de Marie-Françoise Christout posaient les conditions pour faire avancer l'entreprise des *Registres*². Avant de donner lieu au transfert des documents déposés à Pernand-Vergelesse, Maiène Dasté, avec la collaboration compétente et active de Suzanne Maistre Saint-Denis (1900-2003), avait revu et réorganisé tous les matériaux dans la perspective de publier les *Registres*. La fille de Copeau avait gardé chez elle à Pernand et dans l'appartement de Saint-Cloud une partie des documents utiles, et avait surtout éta-

1. À l'époque, Saint-Denis venait de quitter la direction du Centre dramatique de l'Est et de l'École supérieure d'art dramatique à Strasbourg. Mais bientôt, entre 1958 et 1959, il s'engagea dans le projet de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal et tout de suite après dans la création de la Juilliard Drama Division à New York. En 1962, il assuma pour trois ans la codirection du Royal Shakespeare Theatre à Stratford-upon-Avon, avec Peter Brook et Peter Hall.

2. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, Paris, Bibliothèque nationale, 1963. Pour une histoire du Fonds Copeau aujourd'hui au Département des arts du spectacle de la BnF, de sa composition et de son organisation, on doit se rapporter au catalogue accessible en ligne : <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc9044k>, résultat du travail des conservateurs qui ont eu la responsabilité du fonds : Marie-Françoise Christout, Cécile Pocheau, Simone Drouin, et plus récemment Marie-Gabrielle Soret, Mileva Stupar, Patrick Le Boeuf et Jean-Baptiste Raze. Voir aussi Simone Drouin, « Le Fonds Jacques-Copeau au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France », in *Jacques Copeau hier et aujourd'hui. Avec le texte de la pièce des Copiaus* Les Jeunes Gens et l'Araignée, éd. Miloš Mistrík, Bratislava-Paris, VEDA-Éditions de l'Amandier, 2014, p. 244-250 ; Mileva Stupar, « Le rêve d'une confession totale : les archives de Jacques Copeau », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, octobre 2014, numéro monographique dédié à Jacques Copeau, éd. Marco Consolini et Raphaëlle Doyon, p. 7-9.

bli des copies dactylographiées, de nombreuses notes, des fiches, des coupures d'articles de et sur Copeau, des lettres, d'extraits divers, etc., réunissant des dossiers volumineux. Les grandes boîtes en carton, où tous ces matériaux étaient rangés, auraient fourni au fur et à mesure les pièces documentaires pour composer les différents volumes destinés aux Éditions Gallimard¹. La recherche bibliographique fut associée à ce travail préparatoire, et la *Bibliographie*² définitive des écrits de Copeau et sur Copeau, rédigée par le chercheur américain Norman H. Paul, constitua la base de référence pour les *Registres* et l'outil le plus important pour les études à venir.

Les six volumes des *Registres* sortis jusqu'à présent, conçus par Marie-Hélène Dasté, et dirigés par elle, sont organisés selon des critères différents. Les deux premiers volumes (*Registres I. Appels*, 1974 et *Registres II. Molière*, 1976) suivent un principe anthologique et thématique sans respecter spécialement l'ordre chronologique des textes choisis. Les trois volumes suivants (*Registres III*, 1979, *IV*, 1984, *V*, 1993), qui portent en sous-titre *Les Registres du Vieux Colombier I-III*, développent par contre une narration chronologiquement organisée. Ils sont dédiés à l'histoire du Théâtre du Vieux-Colombier : la fondation du théâtre et sa première saison à Paris avant la Première Guerre mondiale (*Registres III*, 1913-1914), les deux saisons à New York, au Garrick Theatre pendant le conflit (*Registres IV. America*, 1917-1919), et les saisons à Paris après le retour d'Amérique (*Registres V*, 1919-1924). Outre Suzanne Maistre, Norman H. Paul assista Marie-Hélène Dasté dans la rédaction de ces volumes, à l'exception des *Registres II* confiés à André Cabanis. Grâce à la *Bibliographie* de Paul et à ses recherches aux États-

1. En même temps que les volumes des *Registres* ont été complétés, les archives de Marie-Hélène Dasté conservées à Pernand-Vergelesses (dorénavant Archives MHD) ont rejoint les autres documents du Fonds Copeau à la BnF. À la vente de la maison de Pernand-Vergelesses, une partie des documents de la famille Copeau et les archives des rencontres et ateliers organisés à Pernand-Vergelesses par Mme Catherine Dasté ont été déposés aux Archives départementales de Beaune (Beaune).

2. Norman H. Paul, *Bibliographie Jacques Copeau*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

Unis, on disposait d'une information exhaustive provenant de la presse et de la critique des spectacles.

Le sixième volume (*Registres VI*, 2000) était encore en préparation à la mort de Maiène Dasté. Elle l'avait destiné à l'histoire parallèle de l'École du Vieux-Colombier, à partir des premiers essais de Copeau et de Suzanne Bing pendant la guerre, jusqu'à la clôture et à la dispersion des élèves en Bourgogne au début de 1925. Il s'agissait d'une partie majeure de l'œuvre du maître, qui restait la moins connue à une époque où la pédagogie théâtrale était au centre de l'intérêt de tous les chercheurs de théâtre. Une recherche américaine avait déjà reconstruit les étapes de l'École de façon assez complète¹, mais les contenus spécifiques des expérimentations restaient peu connus, l'état des témoignages et des textes conservés à ce sujet étant très fragmentaire. Les notes nombreuses rassemblées par Maiène, qui avait participé au jour le jour à la création pédagogique du maître et de Suzanne Bing, servirent de base au travail de Claude Sicard qui donna à ce volume, si précieux pour la compréhension de la méthode d'enseignement de Copeau, sa forme définitive².

Tout en essayant de se tenir près du discours paternel, organisé dans une narration-reconstitution de l'œuvre, et de présenter les *Registres* « dans un esprit proche à celui que Copeau nous indique »³, Maiène Dasté a été obligée d'adopter une forme et des critères d'édition différents, selon les finalités spécifiques de chaque volume des *Registres* et la variété des textes. Un certain nombre de ces textes sont publiés intégrale-

1. La thèse de Barbara Broomall Kusler, « Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux-Colombier, 1920-1929 », thèse (Ph.D.), université du Wisconsin, Madison, 1974, ne fut pas publiée ; les résultats de la recherche furent diffusés grâce à un numéro monographique de la revue *Mime Journal* : Barbara Kusler Leigh, « Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau », *Mime Journal*, 9-10, 1979.

2. Sicard avait déjà collaboré aux *Registres I* par la rédaction des notes. Il avait édité la correspondance de Jacques Copeau et Roger Martin du Gard, *Correspondance*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1972.

3. *Registres I*, p. 10.

ment, à l'intérieur des chapitres ou en fin de volume, d'autres alternent avec les passages narratifs par de long fragments et par des citations. Cependant des textes importants écrits par Copeau après la fin du Vieux-Colombier trouvent place dans les six premiers volumes, soit en tant que textes sélectionnés dans un panorama anthologique (surtout dans *Registres I. Appels* et *Registres II. Molière*), soit en tant que sources utiles à la narration historique. C'est bien souvent le cas de certaines conférences de Copeau : par exemple le texte de la première conférence des *Souvenirs* composée en 1931 trouve place dans les *Registres V*, c'est-à-dire en clôture des trois volumes dédiés au Vieux-Colombier. C'est le court-circuit de la mémoire dans lequel il est presque inévitable de tomber, car Copeau a véritablement ressenti le besoin de reconstituer son œuvre dès la fermeture du Vieux-Colombier à Paris et après son départ en Bourgogne.

Le dessein général de Maiène Dasté prévoyait d'ailleurs un seul volume en clôture de la série des *Registres*, le septième, qui devait couvrir les années de 1924-1925 à la mort de Copeau. D'ici la nécessité de distribuer certains textes fondamentaux, écrits au cours de cette longue période, dans les premiers volumes pour alléger le dernier. Comme pour les autres volumes, Maiène et Suzanne avaient constitué des dossiers de sources dans le style des précédents.

Au moment où Catherine Dasté, qui dispose des droits sur l'œuvre de Copeau, nous a chargés de rédiger le septième volume, ce projet nous paraissait encore possible. On se tenait aux propos des créateurs des *Registres*, et on ne voulait pas trahir une confiance qui s'alimentait d'une sorte de vénération pour la figure irremplaçable et fascinante de Maiène Dasté.

Toutefois, au fur et à mesure que notre travail de recherche progressait, nous nous sommes rendu compte – avec un certain malaise – que le dessein primitif était irréalizable. On ne pouvait pas comprendre dans un seul volume tout ce que Copeau avait écrit et fait entre la fin du Vieux-Colombier et sa mort. Non seulement la sélection aurait été assez restreinte,

mais elle aurait limité la compréhension de différents plans sur lesquels l'action de Copeau s'était manifestée et l'appréciation du retentissement international de l'œuvre du maître, notamment aux États-Unis et en Italie.

On aurait dû mettre le point final aux *Registres* en considérant la pratique de la mise en scène après le Vieux-Colombier comme une expérience marginale dans un cadre d'inspiration créatrice affaiblie et déclinante, en ne sauvant que les épisodes bien connus de *Santa Uliva* (Florence, 1933) et du *Pain doré* (Beaune, 1943). Ou encore, en présentant de manière trop succincte l'expérience des Copiaus, on aurait fatalement embrassé les interprétations accréditées – poursuite des pratiques de l'école, création collective, projet à demi réussi de décentralisation – sans questionner les contradictions nombreuses qui venaient au jour. Notre but était au contraire celui de donner aux textes écrits par Copeau à l'époque des Copiaus et au cours des années 1930 – textes dramatiques et critiques, manifestes et déclarations de poétique – leur plein sens. On ne voulait pas se limiter à effleurer la question de la dérive conservatrice de Copeau, pour en sauver l'image intellectuelle, ou pire méconnaître sa position isolée et fortement critique par rapport au système théâtral et à ses institutions. On ne voulait pas non plus, par une affectation de laïcisme mal placée, sous-estimer l'importance de la méditation religieuse dans la recherche, de la part de Copeau, d'une nouvelle poétique théâtrale axée sur la notion de rite. Cela signifiait estomper les contradictions et se faire complice de l'isolement auquel on l'avait condamné après 1924.

Dans les notes qu'on a citées au début de cette préface, non seulement Saint-Denis se montre conscient des limites de la vulgate sur Copeau, mais il ne ménage pas ses expressions : le Patron aurait été, d'après lui, mal compris, mal expliqué, finalement défiguré.

Maiène Dasté voyait bien les difficultés qu'une exposition de la deuxième partie active de la vie de Copeau comportait. Surtout à propos des Copiaus, expérience dont elle avait