

ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES  
CENTRE SCIENTIFIQUE A PARIS

CONFÉRENCES

FASCICULE 47



KALIKST MORAWSKI

LE THÉÂTRE HISTORIQUE MODERNE  
EN FRANCE

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE  
WARSZAWA

0 col  
1370  
47

Rédacteur en chef:  
Prof. Dr Witold Stefański  
Directeur du Centre Scientifique  
de l'Académie Polonaise des Sciences à Paris  
74, rue Lauriston, Paris 16<sup>e</sup>  
Tél. KLE. 51-91

Secrétaire de la Rédaction  
au Centre Scientifique à Paris:  
Eda Ridnik

Secrétaire de la Rédaction  
à Varsovie, PKiN, XXI, 21-20:  
Hélène Devechy

Państwowe Wydawnictwo Naukowe  
(PWN Editions Scientifiques de Pologne)  
Warszawa  
Imprimé en Pologne DRP



ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES  
CENTRE SCIENTIFIQUE A PARIS

CONFÉRENCES

FASCICULE 47



DÉFINITION DU THÉÂTRE HISTORIQUE

KALIKST MORAWSKI

LE THÉÂTRE HISTORIQUE MODERNE  
EN FRANCE

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE  
WARSZAWA

0 col 1370 / 47

CONFÉRENCE FAITE À L'UNIVERSITÉ DE LYON ET À L'UNIVERSITÉ  
DE TOULOUSE PAR KALIKST MORAWSKI  
PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE POZNAŃ  
le 14 et le 18 Décembre 1962

## DÉFINITION DU THÉÂTRE HISTORIQUE

C'est un fait incontestable: le théâtre historique existe en France et il a toujours existé. L'abondance des pièces à sujet historique prouve que ces pièces correspondent à quelque nécessité et à quelques aspirations de l'esprit humain. Au XX<sup>e</sup> siècle, on a écrit environ 200 drames historiques en France. Le théâtre historique existe donc et il a ses lois et ses exigences propres qui le distinguent d'autres genres de drame et lui assurent une place à part dans l'histoire du théâtre.

Essayons tout d'abord de donner une définition du théâtre historique. Selon Breitholtz le problème se présente comme suit: «Pièce historique, nous nous sommes permis d'employer cette expression à défaut de quelque chose de mieux, pour désigner un sujet emprunté à l'histoire, à l'histoire européenne postérieure à l'Antiquité et s'appliquant aussi bien au Cid qu' à Henri IV par exemple»<sup>1</sup>.

Roland Barthes, lui aussi, s'efforce de trouver une réponse à la question qu'est-ce que le théâtre historique. Il dit: «Communément, c'est un théâtre qui met en scène de grands événements ou de grands personnages du temps passé, c'est un théâtre noble, drapé dans de vieux souvenirs de vertu romaine, de version latine»<sup>2</sup>.

Jacques Lafaye précise: «qu'on entend le plus souvent par théâtre historique le théâtre d'une époque qui puise ses thèmes dans une époque antérieure»<sup>3</sup>.

Les auteurs cités plus haut sont d'accord sur un point que c'est le sujet puisé à l'histoire qui décide de l'appartenance d'une pièce théâtrale au groupe historique. Bien entendu Erpenbeck a raison quand il remarque qu'il ne faut pas confondre le théâtre historique avec le théâtre classique dans ce sens que les auteurs sont morts et sont mentionnés dans les manuels d'histoire littéraire, mais certainement il va trop loin en disant que toutes les pièces théâtrales sont historiques: «das Zeitstück gibt Zeitesgeschichte, das sogennante historische gibt frühere Geschichte. Aber ist das nicht ein und dieselbe Geschichte, ist nicht die eine aus der anderen geworden, bestehen nicht tausend

<sup>1</sup> L. BREITHOLTZ, *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*. Uppsala-Wiesbaden 1952, p. 5.

<sup>2</sup> R. BARTHES, *Brecht, Marx et l'histoire*. «Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud Jean Louis Barrault. Théâtre historique». Paris décembre 1957, p. 21.

<sup>3</sup> J. LAFAYE, *Après le romancero*. «Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault etc.», p. 18.

unzerreissbare Verbindungsfäden?»<sup>4</sup>. Certainement le présent a ses racines dans le passé, mais la vision artistique du passé diffère considérablement de celle de l'actualité, l'attitude psychique de l'homme et de l'écrivain n'est pas la même quand il s'agit d'un fait tout à fait récent et d'un événement dont nous ne ressentons pas les effets directement et immédiatement. Il paraît que Otto von Pfordten a raison en insistant sur le côté artistique d'une pièce à sujet historique: «Ich will also historisches Drama ...nur dasjenige nennen das 1) neben dem poetischen mit von historischen Sinn des Dichters geboren wurde und 2) historische Tatsachen zur Erweckung beim Hörer benutzt»<sup>5</sup>.

La conclusion qui s'impose est que le drame historique, c'est un drame dont le sujet est fourni par l'histoire, par le passé plus ou moins lointain. Le dramaturge doit avoir pleine conscience du fait qu'il évoque et reconstruit un passé qu'il n'a ni vu ni connu personnellement. Cela exige un minimum de connaissances historiques, une certaine érudition est indispensable et un effort double de fantaisie, car on présente les choses et les personnes qu'on n'a pas pu observer directement; il faut donc les créer, en s'appuyant sur les données fournies par la lecture et ensuite transformées par le travail de la fantaisie du poète.

La différence entre le roman et le drame historique est considérable et découle du caractère particulier de ces deux genres littéraires. Sans prétendre donner une définition exacte aussi bien du roman que du drame retenons quelques faits caractéristiques grâce auxquels le roman historique et le théâtre historique ont une vie propre et autonome. Le drame dispose tout d'abord de possibilités techniques beaucoup plus restreintes que le roman. Le drame se sert seulement du dialogue pour créer les situations et les caractères. Dans la plupart des cas, le dramaturge choisit les moments essentiels du conflit, ainsi que les moments les plus importants de la situation dramatique accompagnés de données nécessaires pour connaître les caractères des personnages principaux. Le drame exige donc de la concentration, une action et des caractères nettement et succinctement présentés. De cette condensation des caractères et des événements doit ressortir le conflit. Prenons à titre d'exemple la tragédie d'Alfred Poizat, *Inès de Castro* (1912). L'histoire des amours malheureux et tragiques de Don Pedro et d'Inès est en général assez bien connue. Dès le début, nous avons dans les tristes pressentiments de Don Pedro l'annonce de la catastrophe qui se prépare. L'arrivée de l'Infante et les projets de mariage précipitent l'action, ainsi que les intrigues de Gonzales, le caractère «noir» de la pièce. L'énergie du roi et sa maladie de coeur le poussent à agir rapidement. Deux ou trois déclarations du roi montrent son caractère, la lutte inégale s'engage, la fin n'est pas douteuse, elle ne peut qu'aboutir

<sup>4</sup> F. ERPENBECK, *Lebendiges Theater*. Berlin 1949, p. 30, 31.

<sup>5</sup> O. PFORDTEN von der: *Werden und Wesen des historischen Dramas*, Heidelberg 1901, p. 4

à la destruction du bonheur familial de Don Pedro<sup>6</sup>. La même condensation résulterait de l'analyse de plusieurs autres pièces. Si le théâtre moderne a abandonné l'unité de temps et de lieu, il ne peut toutefois renoncer si facilement à l'unité d'action, précisément à cause de la nécessité de respecter la condensation dramatique. Le drame peut donc présenter un conflit individuel (*Hernani*), un conflit social (*La Jacquerie*), un conflit individuel et politique (*Lorenzaccio*). Le roman au contraire peut se permettre le luxe de reconstruire la totalité de la vie d'un individu, même des générations successives avec tous les détails, que l'auteur juge indispensables. L'exemple des romans modernes, historiques ou non, le prouve suffisamment. Citons ici en passant *Les Boursardels* de Philippe Hériat, *Les semailles et les moissons* de H. Troyat, sans parler des romans de Duhamel, de Jules Romains ou de Zola. Tout cela est aussi valable pour le théâtre et pour le roman historique. On peut conclure avec Georg Lukacs que le roman est beaucoup plus près de la vie quotidienne avec ses détails et ses nuances. Le roman grâce à ses possibilités de narration et de description est plus libre dans la reconstruction de la vie aussi bien moderne que celle des siècles passés; il remplace dans une certaine mesure l'ancienne épopée, par la vision de la vie tout entière, qui ne peut avoir lieu au théâtre que difficilement<sup>7</sup>.

#### HISTOIRE ET IMAGINATION

Quelles sont les exigences que le sujet tiré de l'histoire pose aux auteurs des drames historiques en général? Il faut commencer par la plus grande difficulté: la fantaisie de l'auteur est limitée par la nécessité de respecter la vérité historique. On peut la traiter d'une façon plus ou moins libre, c'est entendu, mais dans la plupart des cas le dénouement est connu d'avance; tout le monde sait quelle a été par exemple la fin de Jeanne d'Arc ou de Napoléon I<sup>er</sup>. Ensuite, une certaine connaissance historique est indispensable, non seulement de la part de l'auteur, mais aussi de la part du public, pour qu'il puisse jouir pleinement du spectacle qu'on lui offre. Le choix du sujet qui doit trouver un écho dans l'âme du spectateur s'impose aussi. Le goût passager, la mode, la vie avec ses problèmes, décident très souvent du succès d'un tel ou un autre sujet historique. On a constaté que certains moments historiques et certains personnages sont toujours populaires (Jeanne d'Arc, l'époque de Louis XIV, la Révolution et l'Empire, sans parler de la mythologie) et restent chers aux amateurs du théâtre historique en France.

Un autre problème capital se pose à l'attention des dramaturges qui écrivent des drames historiques, c'est la question de la langue. On ne peut pas

<sup>6</sup> A. POIZAT, *Théâtre*. I<sup>er</sup> partie. Paris (s.d.), p. 119, 123, 130, 131, 136, 137, 142, 146, 149, 150, 152.

<sup>7</sup> G. LUKACS, *Der historische Roman*. Berlin 1955, p. 143, voir aussi 136.

archaïser trop la langue, parce que la pièce serait difficile à comprendre, la majorité des spectateurs ne connaissant que la langue moderne. Il faut cependant souligner la différence du langage, quand on présente sur la scène les représentants de différentes classes sociales. La langue poétique correspond bien au besoin du théâtre historique. Sans recourir au vers, certains auteurs modernes en France (Giraudoux, Claudel, Cocteau) ont réussi à créer un style particulier, avec un vocabulaire, des nuances et des tournures de phrases spéciales, qui tout en restant dans le domaine de la langue contemporaine et de la prose, se détachent de la banalité et de la façon de parler courante. Le verset claudélien et la préciosité girauducienne y peuvent servir de modèle.

Parmi d'autres difficultés que doit surmonter l'auteur d'une pièce à sujet historique, il faut encore mentionner la nécessité d'adapter le caractère du personnage aux événements et au fond historique de la pièce. Il arrive quelquefois que le poète concentre toute son attention sur la psychologie et sur le caractère de son personnage, le transforme conformément à ses conceptions artistiques ou idéologiques, lui prête les traits d'un héros de son temps, sans se soucier de la vérité historique. Dans ce cas nous aurons devant nous une personne vivante, intéressante, mais qui ne garde de son passé historique que le nom et quelques traits extérieurs. Pour en donner un exemple il suffit de rappeler les deux Judith; celle de Bernstein et celle de Giraudoux, qui ne sont pas unies à leur peuple, qui parlent et pensent comme des femmes du XX<sup>e</sup> siècle. La rencontre avec Holopherne, quelques noms, quelques allusions aux événements extérieurs, voilà ce qui reste de l'histoire.

Au contraire Pedro Crespo de *l'Alcade de Zalamea* de Calderon, les personnages de *L'An Mille* de J. Romains, les personnages du *Dialogue des Carmélites* vivent la vie de leur époque et réagissent comme devaient réagir les représentants d'une classe vivant dans les conditions d'une époque concrète.

L'effet dramatique devient alors d'autant plus fort que l'auteur nous présente le conflit de l'individu et de la société mis sur le fond d'une période de crise ou d'un grand bouleversement historique et social. La théâtre de Romain Rolland nous fournit plusieurs exemples d'un tel conflit, surtout son théâtre de la Révolution.

La tentation supplémentaire pour le dramaturge est de choisir un sujet historique où on conserve le costume, la langue d'une concrète époque et même sa mentalité, mais cette mentalité et ce caractère intéressent tout le monde et restent toujours importants. C'est le secret du succès des drames comme *Hamlet* ou *Antigone*.

#### ÉVOLUTION DU THÉÂTRE HISTORIQUE

Avant de procéder à l'analyse des différentes formes du théâtre historique contemporain, il faut jeter un coup d'oeil rapide sur l'évolution de ce genre pour mieux comprendre ce que le passé a légué au théâtre contempo-

rain. Déjà l'Antiquité connaissait les drames à sujet historique p. ex. *La destruction de Milet* de Phrynicos, *Les Perses* d'Eschyle et quelques autres encore. La propendérance de la mythologie, dictée par des motifs religieux ou éthiques, empêchait le développement du drame historique, c'est-à-dire du drame qui expliquerait les faits par les conditions historiques et par la volonté des hommes et non par la force du destin ou l'activité des êtres surnaturels.

Au Moyen Âge, le drame est placé sur un plan métaphysique et sert à démontrer la puissance et la vérité de la religion chrétienne. Tout de même, nous découvrons déjà certains signes du drame historique moderne, consacré à la reproduction sur la scène de la vie des personnages historiques comme *Eccerinis* d'Albertino Mussato, humaniste padouan, et surtout le *Siège d'Orléans*, écrit quelques années après la libération de la ville par la Pucelle. Breitholz souligne l'exactitude scrupuleuse en ce qui concerne les faits historiques: «Cette exactitude est poussée si loin qu'un savant par un raisonnement paradoxal a voulu contester à cette oeuvre toute valeur historique; le siège d'Orléans ne serait tout simplement à son avis que la mise en dialogues et en vers du journal du siège encore conservé. Cependant les deux éditeurs modernes ont fait une comparaison dans les détails et ont trouvé que les deux auteurs ont probablement utilisé les mêmes sources»<sup>8</sup>. Nous pouvons donc considérer ce drame comme étant le prototype d'un drame historique moderne où il s'agit de reconstruire le passé de la manière la plus fidèle à l'égard de la vérité historique.

La Renaissance s'intéressa surtout à la tragédie. Les protestants traitent de préférence les sujets bibliques comme par exemple le sacrifice d'Abraham de Théodore de Bèze. A côté du drame biblique fleurit la tragédie calquée sur les modèles antiques ou italiens. Nous pouvons indiquer comme typiques: *Cléopâtre captive* de Jodelle, *Saul* de Jean de la Taille, tragédies inspirées par Sénèque, tandis que Melin de Saint-Gelais adaptera aux besoins de la scène française *Sophonisbe* de Trissino.

Mais le vrai drame historique de la Renaissance française, il faut le chercher ailleurs. *La Soltane* de Gabriel Bounin a emprunté son sujet à la Turquie et particulièrement aux intrigues cruelles de la cour de Constantinople. La mort de Marie Stuart a inspiré Monchrétien auteur d'une tragédie: *L'Écossaise ou le désastre*. L'histoire de France a fourni le sujet à Claude Billard (*Mérovée*). On a montré sur scène Jeanne d'Arc, Saint-Louis, Chilpéric II, etc. Nous pouvons constater qu'à partir du XV<sup>e</sup> s. la matière historique française est utilisée par le théâtre historique<sup>9</sup>.

Le XVII<sup>e</sup> siècle créa la grande tragédie à sujet historique, mais c'est presque toujours la Bible et l'histoire de l'Antiquité grecque et romaine qui en sont la source. Le classicisme avait de grandes exigences s'il s'agit de la vrai-

<sup>8</sup> L. BREITHOLTZ, op. cit., p. 6, 7.

<sup>9</sup> W. CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*. V. II, p. 440—462.

semblance, mais il était beaucoup moins exigeant quand la vérité historique était en jeu. Dans le domaine du décor et des costumes on se tenait aussi très loin de la vérité historique. Les Français du XVII<sup>e</sup> s. désiraient retrouver leur propre tableau sur la scène, au détriment de la fidélité à l'enseignement historique. Ce sont surtout Corneille et Racine qui ont essayé de formuler une espèce de théorie de la tragédie historique. Corneille disait qu'il fallait utiliser les faits authentiques attestés par l'histoire, tandis que la motivation et les liaisons entre les faits devaient être inventées par l'auteur. Quant à Racine l'histoire lui apporte les textes qu'il utilise à sa façon. Par exemple, il fond ce que Plutarque lui raconte de Thésé avec ce que Sénèque et Eurypide lui disent de Phèdre et sur cette base il construit sa tragédie. Il traite assez librement les faits, les dates, ajoute des circonstances et des personnages imaginaires. Il tient surtout à la vérité des moeurs, qu'il recrée en se servant des nuances de la langue et en introduisant des personnages inventés par lui-même. Racine se conforme au goût du public et aux idées qu'il se faisait de la réalité historique. Balzac a défini cet état de choses en félicitant Corneille à propos de *Cinna*: «Vous nous faites voir Rome, tout ce qu'elle peut être à Paris». En somme le classicisme a enseigné aux auteurs contemporains à utiliser l'histoire au théâtre d'une manière libre. C'est alors la vraisemblance qui compte plus que la vérité historique, c'est la possibilité de remplir les lacunes des documents et de les interpréter librement qu'on offre aux dramaturges. S'il s'agit de Corneille nous pouvons répéter les mots de Lanson: «Ne traitant pas la vérité historique comme fin, il s'en passe délibérément quand elle le gêne. Pour les faits il les altère sans scrupules». C'est aussi en grande partie l'attitude de Racine envers les sujets historiques au théâtre. Il y faut ajouter encore avec Vossler que chez les classiques le besoin de s'éloigner de la réalité quotidienne est fort et le pousse aussi vers l'histoire<sup>10</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> s. nous n'avons pas de grands changements à signaler. Tout au plus Voltaire demande de renouveler les sujets de la tragédie en les empruntant aux époques qui n'ont pas été encore exploitées par les auteurs dramatiques. Deux sources principales lui ont paru capables de régénérer la tragédie française: la source grecque, la source shakespearienne. On pourrait encore constater avec Naves que «c'est un des mérites de Voltaire d'avoir tiré de l'histoire de France une résonance poétique et, malgré sa haine du Moyen Âge, d'avoir su discerner le charme de nos vieux noms et de notre ancienne tradition»<sup>11</sup>. C'est dans ce sens que Voltaire a préparé l'avènement du romantisme avec son goût de la poésie du Moyen-Âge.

<sup>10</sup> G. LANSON, *Corneille*. Paris 1898, p. 81 et suiv., voir aussi G. COUTON, *Corneille*. Paris 1958, p. 48 et suiv.; P. MOREAU, *Racine. L'homme et l'oeuvre*. Paris 1956, p. 99—110. K. VOSSLER, *Jean Racine*. München 1926, p. 147.

<sup>11</sup> R. NAVES, *Voltaire. L'homme et l'oeuvre*. Paris 1955, p. 111, 115.

La Révolution voit un épanouissement apparent du théâtre historique. On se sert des événements et des personnages du passé pour propager les idées de la tolérance, de la liberté et d'égalité, pour glorifier les héros de la Révolution et pour couvrir d'opprobre l'Ancien Régime. Nous pouvons admettre le jugement porté par Breitholz sur les oeuvres de Mercier et l'appliquer tout entier au théâtre de la Révolution: «Un lecteur moderne des drames de Mercier est frappé du manque d'objectivité historique dont ces oeuvres donnent l'impression. Le but pédagogique a en effet entraîné l'auteur trop loin, et sa partialité, dans la peinture des caractères ne recule pas devant l'in vraisemblable... Si Henri IV... devient un ange de tolérance et de sensibilité... Philippe II... devient Satan fait homme»<sup>12</sup>.

Avec l'avènement du romantisme le théâtre historique fait un bond en avant. Madame de Staël constate que: «la tendance naturelle du siècle c'est la tragédie historique» (*De l'Allemagne* II, 15). Il faut peindre autour des personnages historiques le milieu, les événements, les moeurs. Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell* postule la substitution de l'histoire moderne à l'histoire antique.

Il préconise en outre l'étude de caractères intéressants et, autour d'eux, de grands événements historiques. Vient s'ajouter l'influence de Manzoni et du théâtre romantique italien. Ce grand poète se proposait de créer un drame, où l'histoire serait l'essentiel, où le romanesque serait subordonné à la vérité historique. Les idées de Manzoni ont été adoptées par Claude Fauriel qui exige «vérité historique dans le fond du sujet, simplicité et respect pour les données de la nature dans l'emploi des moyens propres de l'art, gravité dans le but»<sup>13</sup>. Vitet peut être aussi considéré comme un théoricien du théâtre historique à côté de V. Hugo, de Madame de Staël, de Mérimée. Selon lui «le poète peut faire des emprunts à l'histoire, mais à la condition de lui donner des lois au lieu d'en subir et de rester créateur»<sup>14</sup>.

Le même Vitet caractérise ainsi le rôle de l'auteur d'un drame historique: «Ce n'est point une pièce de théâtre qu'on va lire, ce sont des faits historiques, présentés sous la forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame. Je me suis imaginé que je me promenais dans Paris au mois de mai 1588 pendant l'orageuse journée des Barricades et pendant les jours qui la précédèrent, que j'entrais tour à tour dans les salons du Louvre, dans ceux de l'hôtel de Guise, dans les cabarets, dans les églises, dans les logis des bourgeois ligueurs, politiques ou huguenots et que chaque fois qu'une scène pittoresque, un tableau de moeurs, un trait de caractère sont venus s'offrir à mes yeux, j'ai essayé d'en reproduire l'image en esquissant une scène. On sent,

<sup>12</sup> L. BREITHOLTZ, op. cit., p. 270.

<sup>13</sup> J. MARSAN, *La bataille romantique*. Paris 1912, p. 120, voir aussi p. 115, 116, 118, 119, 130.

<sup>14</sup> id. p. 156.

qu'il n'a pu résulter de là qu'une suite de portraits ou, pour parler comme les peintres, d'études, de croquis, qui n'ont pas le droit d'aspirer à un autre mérite que celui de la vraisemblance»<sup>15</sup>.

Nous avons cité ces mots de Vitet parce qu'ils contiennent tout un programme du théâtre historique ou, disons mieux, d'un certain type de ce théâtre qui de nos jours a trouvé ses adeptes convaincus. Il s'agit ici de passer en revue le passé en se tenant à la vérité là où elle est connue, en suppléant les lacunes conformément à la vraisemblance, en cherchant les moeurs pittoresques de différentes époques.

Mérimée est sans doute moins radical que Vitet dans son culte de l'exac-titude historique mais, au fond, il est d'accord avec l'essentiel de ses thèses, tout en appuyant plus fortement sur le droit de l'auteur de se servir de sa fantaisie. Dans la préface à *La Jacquerie* il formule ainsi son point de vue sur le drame à sujet historique: «Il n'existe presque aucun renseignement historique sur *La Jacquerie*... En supposant qu'un moine fût le chef des révoltés je ne crois pas d'avoir péché contre la vraisemblance historique... J'ai tâché de donner une idée des moeurs atroces du XIV<sup>e</sup> siècle et je crois avoir plutôt adouci que rembruni les couleurs de mon tableau». Le besoin «de faire parler aux hommes de l'histoire leur vraie langue» dont a parlé en 1820, entre autres, Gain Montagnac se fait sentir partout, mais cela ne signifie pas que le sens historique, malgré les citations des documents et l'abondance de détails pittoresques, ait toujours été bien compris. Au contraire le pittoresque est devenu à la longue nuisible au théâtre historique<sup>16</sup>.

Après l'épanouissement du drame historique à l'époque romantique apparaît un déclin passager dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> s. Balzac s'intéresse surtout aux moeurs de son époque, les autres vont plus loin. Le réalisme et surtout le naturalisme proscrirent l'histoire, il la chasse du théâtre. Champfleury n'était pas isolé quand il écrivait en 1852 dans le *Hibou Philosophique*: «Il y a une race de jeunes écrivains indisciplinés, pleins de vie et de colère, qui ont quelque chose à essayer, qui cherchent une nouvelle architecture solide et simple, qui se moquent des constructions de la Renaissance, des bâtisses gothiques, et qui en attendant qu'ils puissent se servir de la truelle, tiennent une pioche; ils sont quelquefois grossiers comme des maçons, mais on les y force. Et il sortira quelque chose de leurs essais»<sup>17</sup>. Le dédain du passé, le culte de l'actualité est évident dans les mots cités ci-dessus. Il rendait impossible l'emploi de sujets historiques dans la littérature. Duranty est non moins explicite:

<sup>15</sup> L. MAIGRON, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris 1898, p. 279. G. LUKACS, op. cit. p. 111.

<sup>16</sup> M. TROTAIN, *Les scènes historiques. Étude du théâtre livresque à la veille du drame romantique*. Paris 1923, p. 18, voir aussi p. 20, 14.

<sup>17</sup> PH. VAN TIEGHEM, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*. Paris 1957, p. 220.

«Le réalisme proscrit l'historique, il veut l'étude de notre époque»<sup>18</sup>. Selon Zola, le roman et le théâtre doit prendre les faits dans la nature, puis étudier leur mécanisme. C'est une expérience que l'écrivain fait en s'aidant de l'observation de la vie, ce qui exclut pratiquement l'histoire comme sujet d'une oeuvre littéraire. D'ailleurs les naturalistes montrent une préférence nette pour le roman en mettant le théâtre au second plan.

Le symbolisme crée une atmosphère favorable au théâtre historique. Par une réaction compréhensible contre la laideur naturaliste, on a recours au passé, en y cherchant la beauté. Le besoin de symboles raffinés et beaux se fait sentir de plus en plus; on pense les trouver dans le passé, parce que l'époque moderne est considérée comme laide et banale. L'alliance du drame historique avec la musique a contribué beaucoup à le rendre populaire. L'oeuvre de Wagner faisait école, la collaboration des grands écrivains et des grands musiciens a donné des résultats remarquables dans le cas de Maeterlinck-Debussy, D'Annunzio-Debussy, Claudel-Honegger-Milhaud, Cocteau-Strawinsky-Honegger. Les symbolistes se proposent l'évocation d'une humanité supérieure dans le miroir de l'histoire, de la légende et du symbole, dit Schuré, auteur de plusieurs pièces historiques de l'époque symboliste. Il se prononce en faveur du drame historique, légendaire et symbolique parce que, comme l'a remarqué Dorothy Knowles «l'horizon y est plus vaste, et l'homme, au lieu d'être aux prises avec les faiblesses et les ridicules d'un jour, y est aux prises avec la destinée elle-même, avec la vie, avec la mort»<sup>19</sup>. Cette attitude de Schuré est typique pour la plupart des symbolistes, qui se servent de la matière historique, par dédain et par la crainte de la réalité quotidienne qui pour eux signifie la laideur, la bêtise et la médiocrité, tandis que l'histoire fournit des exemples de beauté, de sagesse et de grandeur. Il faut reconnaître en outre que les symbolistes se sont sentis plus à l'aise dans le cadre du drame légendaire, qui laissait une liberté plus grande à la fantaisie. L'interprétation des mythes permettait de leur attribuer une signification symbolique selon le goût des poètes.

#### LA TRAGÉDIE NÉOCLASSIQUE

Avec le symbolisme nous entrons dans le XX<sup>e</sup> s. et nous nous trouvons devant le théâtre historique contemporain. Au seuil du siècle, le mouvement néoromantique et le mouvement néoclassique ont beaucoup contribué à créer un climat propice aux drames à sujet historique. L'héritage des siècles passés était toujours vivant, on en a gardé tout ce qui était vraiment important.

<sup>18</sup> CH. BEUCHAT, *Histoire du naturalisme français*. T. I. Paris 1949, p. 249. K. MORAWSKI, *Le théâtre historique en France après 1918*. Lublin 1955, «Roczniki Humanistyczne K.U.L.», p. 261 et suiv.

<sup>19</sup> D. KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris 1934, p. 375, voir aussi p. 91.

Certaines acquisitions du classicisme, du romantisme et du symbolisme, dont nous avons parlé plus haut, aidaient les auteurs contemporains à élaborer leur nouvelle conception du théâtre historique. Le néoromantisme inauguré par Edmond Rostand a trouvé ses continuateurs, comme le néoclassicisme de Moréas, après 1918. Le premier, après la mort de Rostand en 1918 n'a pas été continué, en tant que courant littéraire, mais nous avons plusieurs pièces d'inspiration nettement romantique dans son ensemble ou dans ses parties. Le néoclassicisme a survécu, sous forme de tragédie moderne, plus ou moins liée aux grands modèles antiques et français.

Nous parlerons ailleurs de la tragédie. Nous nous bornerons ici à rappeler que les continuateurs de la tragédie se laissent inspirer de l'oeuvre de Racine, de Corneille comme Alfred Poizat par exemple, tandis que les autres accordent la préférence plutôt à la conception antique et aux sujets de la Renaissance italienne, considérés comme autant d'exemples typiques de situations tragiques, qui n'épargnent pas même les plus grands hommes. L'oeuvre d'Alfred Mortier représente, le mieux peut-être, cette forme de tragédie. Poizat tient beaucoup à respecter la forme extérieure de la tragédie classique, tandis que Mortier recherche plutôt l'esprit tragique visible dans les grands conflits intérieurs qui sont étroitement liés aux événements extérieurs non moins importants.

Les tragédies de la foi de Romain Rolland respectent peu les unités classiques, la forme est aussi éloignée des modèles antiques et français du XVII<sup>e</sup> siècle. Tout au plus se contente-t-on de l'esprit tragique, c'est-à-dire, l'action tourne autour d'un conflit, qui consiste dans la disproportion des moyens et de but que les héros se proposent de réaliser. On pourrait mentionner ici plusieurs pièces qui, tout en ayant les traits de tragédies, n'en portent pas le nom. Les auteurs les appellent pièces ou drames tout court.

Un type spécial de tragédie est *Renaud et Armide* de Jean Cocteau. Elle a la forme qui correspond aux modèles tragiques: vers alexandrins, unité, conflit des devoirs. Ce sont les parties lyriques qui sont les plus importantes et les plus intéressantes, mais peu conformes au ton qui règne, en général, dans les tragédies classiques.

#### LE THÉÂTRE DU MOYEN ÂGE

A côté de la renaissance de la tragédie, nous observons aussi la reprise des spectacles du Moyen Âge. Certaines conditions techniques facilitent l'existence et la mise en scène des mystères. Dans les ruines des anciens théâtres romains à Orange, à Lyon, à Vienne, dans la cour du Palais des Papes à Avignon et en plusieurs autres endroits, on organise des spectacles en plein air. Grâce aux efforts de Gustave Cohen secondé par ses étudiants et autres admirateurs du théâtre du Moyen Âge, grâce au concours de quelques écrivains de talent,

parmi lesquels il faut citer Henri Ghéon, on a réussi à redonner une certaine vie à ce genre dramatique. On peut énumérer différents motifs qui poussent les auteurs à s'intéresser au théâtre du Moyen Âge. Les plus importants sont le sentiment religieux des catholiques français et l'érudition qui se propose de recréer les formes artistiques du passé, ce qui toutefois n'est pas facile. Les Théophilieus, les Compagnons de Notre Dame, dont l'âme fut Henri Ghéon, ont fait tout leur possible pour rapprocher le drame religieux du Moyen Âge du public moderne. Pour donner une idée du caractère de ce théâtre, rappelons qu'en 1926 on a joué deux pièces d'Henri Brochet, l'une tirée de la vie de Saint Macaire intitulée: *Mollesse, raisin et sacrifice*, l'autre de la vie de Saint Félix: *Saint Felix et ses pommes de terre*. A propos de cette dernière, un critique moderne a exprimé le jugement qui est celui d'une grande partie des spectateurs modernes: «Le sujet de l'un (*Saint Félix et ses pommes de terre*) se trouve au chapitre XIX de la *Légende dorée* où Jacques de Voragine juxtapose la vie de deux Félix, martyrisés l'un et l'autre au IV<sup>e</sup> siècle. Comme l'un d'eux avait un jardin, des malfaiteurs s'avisèrent un soir de lui voler des légumes. Mais ils n'eurent que l'illusion de les cueillir et de les arracher; en réalité ils travaillèrent toute la nuit, non à voler tout en croyant voler, mais à cultiver le jardin. Or, voici poindre le jour, le saint sort de chez lui, aperçoit et remercie les tâcherons bénévoles qui ont si bien soigné ses chicorées et ses laitues... On voit que M. Brochet a remplacé les légumes (olera) par des pommes de terre»<sup>20</sup>.

Nous avons cité l'opinion de M. Salomé, critique théâtral, pour montrer le caractère des miracles du XX<sup>e</sup> siècle calqués sur des modèles du Moyen Âge. En même temps, les remarques du critique sont non moins significatives. Il soulève la question des sources, des anachronismes et c'est tout, c'est une réaction d'un érudit devant une reconstruction d'un monument d'art du passé.

C'est l'esprit du théâtre du Moyen Âge que a inspiré le miracle de Saint-Georges de Bouhélier: *L'Impératrice aux rochers*. Pendant la guerre on a fait cadeau à l'auteur d'un livre contenant les pièces du Moyen Âge, il fut enchanté de cette lecture. La légende de l'Impératrice de Rome l'inspira directement. Il a été sensible à la fraîcheur pastorale de Robin et de Marion, mais la raison principale pour laquelle il a écrit son miracle est ailleurs: «Les histoires que livrait à ma curiosité le démon soudain passionné de la lecture, toutes traversées d'incidents incroyables et d'interventions étrangement miraculeuses, me touchaient moins par leur péripéties pourtant fécondes en surprises de tout genres que par l'humanité profonde des héros, qu'on y voyait, qui étaient des princes, des soldats, des gens du peuple ou des moines, et dont chacun, doué d'une humeur spéciale, s'exprimait d'après sa nature et dans le langage de sa

<sup>20</sup> «Cahiers d'art dramatique.» Paris 1946, p. 27—33. R. SALOMÉ, *Chez les Compagnons de Notre Dame*. «Etudes», T. 188 (VII—IX 1926), passim.

condition... L'atmosphère où ils se mouvaient, éclairée parfois d'une lumière macabre, participait de la féerie et du réel». Et, il ajoute encore une confession très importante: «Mon désir était de renouer une tradition avilie de laquelle n'avaient plus souvenir que les lettrés véritables. Je voulais reprendre mon art au point même où l'avaient laissé les écrivains des mystères quand Ronsard s'était déclaré contre eux et avait détourné la faveur du public de leurs représentations»<sup>21</sup>. Ce théâtre était particulièrement cher à Saint-Georges de Bouhélier parce que c'était selon lui un théâtre authentique français, où il n'y a aucune trace étrangère: «rien que la vérité toute nue, rien que le reflet des choses de chez nous».

*L'impératrice aux rochers* s'approche dans sa conception des miracles du XV<sup>e</sup> siècle, elle a beaucoup de traits communs avec les *sacre rappresentazioni* italiennes et surtout avec la *Rappresentazione di Santa Uliva*. Nous y admirons précisément ce mélange du réel et du merveilleux, la richesse du décor extérieur, le jeu des passions compliquées, les situations qui changent sans cesse et nous mènent d'une surprise à l'autre. L'action se passe en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle. Bien entendu, il s'agit d'Italie conventionnelle, qui n'a que très peu de commun avec la réalité historique. L'impératrice Vittoria est convoitée par son beau frère Othon, audacieux et démoralisé. L'Empereur Aurélien, faible et débonnaire prête l'oreille à son frère qui dénigre Vittoria par vengeance, parce qu'elle n'a pas cédé à ses sollicitations. L'impératrice est bannie, exposée à différentes humiliations et dangers. Enfin la vérité triomphe, Vittoria revient à Rome entourée d'honneurs et de l'estime du peuple tout entier. Elle obtient le pardon pour Othon.

L'étude de la passion charnelle d'Othon, les situations qui changent toujours, les tableaux pittoresques de la vie de la cour et du peuple, le ton lyrique qui remplace le pathétique quand la situation l'exige, le savant dosage du merveilleux, voilà les mérites principaux de la pièce, qui s'inspire directement des exemples du Moyen Âge, légèrement retouchés par l'auteur, avec lequel a collaboré Arthur Honeager qui a écrit la musique pour le Miracle. La valeur de ce théâtre est considérablement rehaussée par la bonne connaissance de la technique de la composition d'une pièce. Lanson, à juste titre, constate que Saint-Georges de Bouhélier évite «tout détail inutile à l'action, tout accessoire qui ne sert pas à manifester l'esprit de l'ouvrage». Le même critique constate que: «Vérité, poésie, réalité, mystère, ajoutons beauté plastique et la musique, voilà l'art que M. de Bouhélier a rêvé et dans une large mesure réalisé»<sup>22</sup>. Le retour au Moyen Âge signifiait aussi une réaction contre le raffinement savant des symbolistes toujours en quête des mythes insolites qui se prêtaient à des interprétations arbitraires. C'est aussi le retour aux sentiments simples, exprimés en langue quotidienne. Les femmes jouent un

<sup>21</sup> SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, *L'impératrice aux rochers*. Paris 1927. Préface.

<sup>22</sup> G. LANSON, *L'oeuvre dramatique de Saint-Georges de Bouhélier*. Paris 1934, p. 12-14.

grand rôle dans le théâtre de Saint-Georges de Bouhélier, il a subi donc la tentation de créer un type nouveau d'une héroïne, cette fois-ci du Moyen Âge<sup>23</sup>.

À côté de Saint-Georges de Bouhélier, il faut encore citer l'oeuvre abondante d'Henri Ghéon. Il s'opposa à l'art raffiné, à la confusion du païen et du chrétien, visible dans plusieurs oeuvres de son temps comme par exemple dans *Le martyr de Saint Sébastien* de Gabriele D'Annunzio. À propos de ce dernier, Ghéon a dit: «De cette confusion, de cette incohérence, un monstre naît, à la fois mystique et pervers, un soleil noir d'où rayonne un obscur malaise que tous les spectateurs... ont ressenti... nous nous trouvions en présence d'une oeuvre fautive, faussée dans son caractère, falsifiée dans son essence, en présence d'un auteur qui n'a point respect de son sujet»<sup>24</sup>.

Pour éviter la fausseté, pour écarter la confusion du païen et du chrétien, Henri Ghéon conçut le plan ambitieux de créer un théâtre chrétien, basé sur les légendes hagiographiques, sur les mystères et miracles du Moyen Âge, adapté au goût du public moderne. De cette façon devait naître le théâtre chrétien et populaire en même temps. A-t-il réussi dans son oeuvre à réaliser cette conception? Il est bien difficile de répondre à cette question, les opinions des critiques sont partagées, la production littéraire de Ghéon est trop abondante, d'où dérive le fait que plusieurs pièces font l'impression d'être écrites à la hâte, ce qui n'a pas permis d'en tirer toutes les possibilités artistiques. Quelquefois la naïveté est poussée trop loin et elle devient artificielle. *Le petit Jeu de Saint-André* nous donne une idée de la réalisation des conceptions théâtrales d'Henri Ghéon. Saint André est prié par le meneur du jeu de raconter son plus beau miracle. Le Saint évoque quelques personnes: un jeune noble, un jeune plébéien, qui racontent leurs vies, ensuite vient le tour du soldat. Dans toutes ces histoires il y a une intervention miraculeuse de Saint André, qui permet aux hommes de se tirer des difficultés et d'éviter les dangers. Tout finit par l'office chanté en honneur du Saint. *Le conte de trois jeunes filles à marier*, dénommé par l'auteur comédie, dont l'action se déroule en Lycie, à Patara à la fin du III<sup>e</sup> siècle, mais dans un décor et dans des costumes du Quattrocento, nous montre, dans un cadre exotique, la personne de Saint-Nicolas. Son intervention en faveur des trois jeunes filles qu'il arrache aux usuriers, ne comporte pas de caractère miraculeux. Il agit en se servant des moyens naturels, qui sont à sa disposition en remettant un papier compromettant à l'usurier et en obtenant en échange la liberté des jeunes filles.

<sup>23</sup> R. GEORGIN, *La poésie naturiste de Saint-Georges de Bouhélier*. «Mercure de France», T. 256. Paris 1934, p. 292. P. HAURIGOT, *L'oeuvre de Saint-Georges de Bouhélier*. «Revue Mondiale», T. 183. Paris 1928, p. 285.

<sup>24</sup> H. GHÉON, *Nos directions*. Paris 1911, p. 145.

On pourrait encore analyser plusieurs autres pièces de Ghéon et on arriverait au même résultat. Ce sont des sujets qui sont puisés aux légendes pieuses, très souvent c'est la *Légende Dorée* qui fournit les matériaux nécessaires. C'est toujours l'atmosphère qui nous ramène aux temps lointains de la foi religieuse simple et ardente, c'est enfin la coexistence du monde naturel avec le monde surnaturel. Ce dernier est employé à doses variées. Ghéon se propose de créer un théâtre chrétien et populaire à la fois, il met en relief, d'un côté, la confiance des croyants en Dieu et ses saints, de l'autre côté, il souligne le pittoresque, il s'efforce à rendre le spectacle intéressant, grâce à l'action qui varie souvent et qui amène des situations nouvelles et inattendues. Henri Clouard a caractérisé l'oeuvre d'Henri Ghéon de la manière suivante: «Il y a dans le reste de l'oeuvre, depuis les *Trois Miracles de Sainte Cécile* jusqu'aux *Aventures de Gilles*, un tohu-bohu de drame, de comédie et de farce guignolesque qui voudrait entretenir avec bonhomie un va-et-vient entre le ciel et la terre, mais qui ne sort pas d'une perpétuelle moralité. *Le pauvre sous l'escalier*, *Le comédien et la grâce* ne font guère que diluer l'exquise vieille histoire de Saint Alexis et doubler le *Saint Genest* de Rotrou. Cependant une posthume *Judith*, qui date de 1937, a de la force dramatique et Gabriel Marcel la met au-dessus de celle de Giraudoux»<sup>25</sup>. La force et en même temps la faiblesse de Ghéon c'est précisément l'inégalité dans la réalisation de différentes parties de ses pièces, le jeu des contrastes, quelquefois très réussi, quelque autre fois mal fondu et insuffisamment harmonisé. De temps en temps la dépendance des sources se manifeste trop, ainsi que l'influence des écrivains qu'il considérait comme ses maîtres dans la littérature p.ex. Racine et Claudel.

Le théâtre purement religieux se propose de reconstruire les mystères dans une forme abrégée et légèrement modernisée. Dernièrement le théâtre du Parvis a représenté *Le drame de la Nativité* de Roland Cluny. L'auteur du drame nous explique comment faut-il adapter le mystère du Moyen Âge pour le rendre accessible aux spectateurs modernes. Il en est arrivé à la conclusion «qu'il fallait en édifier les structures au moyen de matériaux qui ne trahiraient pas son esprit, bien qu'ils dussent être adaptés à la vision et à l'intellect des chrétiens du vingtième siècle»<sup>26</sup>. Roland Cluny propose des éléments d'adaptations que voici: un texte français stylisé, proche du latin, pas trop archaïque, une musique épousant la mélodie grégorienne fixée dans les manuscrits médiévaux, une mise en scène aussi proche qu'il puisse être de celle des célébrations dramatiques du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, des costumes qui s'inspirent de l'iconographie romane. Ainsi Roland Cluny a voulu créer ce qu'il nomme: oeuvre d'art et acte de foi. Il ne se propose pas de restaurer «par curiosité d'esprit ou récréa-

<sup>25</sup> H. CLOUARD, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours. De 1915 à 1940*. Paris 1949, p. 448.

<sup>26</sup> R. CLUNY, *Le drame de la Nativité*. Paris 1962, p. 20, 21.

tion esthétique, une forme d'art révolue»<sup>27</sup>. Son drame se compose de plusieurs parties: office des bergers, procession des bergers ou la fête de l'âne, office de l'Étoile et de l'adoration des Mages, de la circoncision du Seigneur et enfin de la plainte de Rachel. Nous voyons donc que l'auteur a choisi les moments essentiels de la Nativité qui se trouvent dans tous les mystères moyenâgeux. Un grand nombre d'acteurs, la présence des choeurs, des anges annonciateurs, des dialogueurs, tout cela contribue à créer une ambiance aussi proche du Moyen Âge qu'on puisse se l'imaginer. Tout de même, nous ne pouvons pas oublier que ce n'est pas un drame authentique moyenâgeux que ce sont toujours des adaptations plus ou moins réussies. On a conservé l'essentiel de la forme et de l'esprit du Moyen Âge, sans arriver à reproduire son théâtre avec tous les détails et toutes les nuances. C'est un idéal qui n'a été réalisé que par Cohen et les Théophiliens.

Signalons encore l'existence de plusieurs Jeux, Mystères, Miracles inspirés plus ou moins par le théâtre du Moyen Âge. Ils sont nombreux, mais d'une valeur inégale. Les tentatives de moderniser ces pièces se réduisent au remaniement de la forme sans toucher d'ailleurs à l'essentiel. On introduit différents choeurs, on change la composition de la foule qui assiste aux événements sur la scène, on augmente ou diminue le rôle du meneur. *Le jeu de celle qui fit la porte s'ouvrir* de Louis Barjon (Le Puy-en-Velay 1942) devient souvent une espèce de dialogue continu entre les choeurs (choeur de droite, choeur de gauche, foule, etc) et les protagonistes du moment. L'alternance des choeurs et des acteurs individuels donne l'apparence d'un rythme accéléré, parce que les voix changent incessamment.

Une tentative curieuse de renouveler le théâtre du Moyen Âge constituent les adaptations scéniques des fabliaux et des chansons de geste. A titre d'exemple on peut citer *La farce des bossus* de Pierre Jalabert d'après un fabliau connu et *Vivien* de Paul Goubert d'après la *Geste des Aliscamps*. Dans tout les cas les auteurs s'en sont tenus aux textes connus de la littérature. *La farce des bossus* devient un spectacle amusant et dynamique, grâce aux éléments plastiques et narratifs que le fabliau contient. *Vivien* a une tendance didactique. Au moyen des événements représentés l'auteur exaltait «le patriotisme, la loyauté chevaleresque, la fraternité chrétienne». Il a donc mis en relief les épisodes qui témoignent que ces vertus ont été propres à ses héros. Les costumes et les décors doivent être ceux de l'époque où l'action est situé<sup>28</sup>.

La tentative de faire revivre le théâtre du Moyen Âge a donc abouti à un résultat double: la reconstruction savante des spectacles moyenâgeux, surtout des mystères et des miracles, et la création d'un théâtre animé d'un esprit moralisant et religieux, qui conserve les sujets du drame de Moyen Âge, tout en les adaptant dans la forme et dans la langue au niveau et au goût du public

<sup>27</sup> id. p. 23.

<sup>28</sup> P. GOUBERT, *Vivien*. Lyon-Paris 1933, passim.

moderne. Les grands animateurs de ce drame ce sont Gustave Cohen avec les Théophiléens, Henri Ghéon avec les Compagnons de Notre Dame et Gaston Baty qui a exprimé le jugement suivant sur le théâtre du Moyen Âge: «La tragédie grecque avait réussi cet accord merveilleux de tous les arts, chacun donnant, du thème commun, l'expression dont il était capable. Depuis elle, il n'y a qu'une tentative de rendre au drame toute son ampleur et toute sa beauté: le mystère»<sup>29</sup>. Sa tendance à présenter sur la scène l'univers total, surréel à côté du réel, le secret des destinées humaines, tout cela rendait Baty particulièrement apte à comprendre et à ressusciter le drame moyenâgeux.

#### POURQUOI SE SERT-ON DE LA MATIÈRE HISTORIQUE AU THÉÂTRE

La résurrection des formes anciennes ne suffisait pas au public; elle ne pouvait pas satisfaire les auteurs en quête de quelque chose de nouveau et original. La tentative de renouveler le théâtre, les aspirations artistiques et idéologiques des différentes espèces ont poussé plusieurs dramaturges à s'intéresser aux sujets historiques. La question se pose: pour quelle raison les auteurs ont-ils eu recours à cette matière, malgré les difficultés qui y sont liées? Ces raisons sont doubles: d'ordre idéologique et artistique, qui peuvent se présenter séparément ou ensemble.

Pour certains auteurs, l'histoire fournit des exemples de grandeur, de beauté et d'héroïsme. Pour combattre l'esprit de la décadence de la fin du siècle, pour inspirer aux Français l'amour d'un idéal, pour secouer leur indifférence ou apathie, on leur offre des scènes où l'âme humaine se montre sous des couleurs autres que dans la vie quotidienne et dans des conditions de la réalité courante. Le public français n'a jamais perdu la notion de la grandeur et était toujours accessible aux problèmes sérieux que la vie pose devant les yeux. Alfred Mortier a eu parfaitement raison quand il a dit: «Cessons donc de calomnier le public français. Il aime à rire, c'est entendu, mais il aime aussi à méditer et à s'enthousiasmer. La blague et la gaudriole ne peuvent pas être l'unique aliment d'une si belle nation. N'est-il pas temps de le comprendre? J'ai cité Shakespeare, Maeterlinck, Rostand mais qu'on m'entende. Par théâtre héroïque je ne signifie pas que le théâtre vulgairement dit poétique. Le drame en prose, la synthèse philosophique, les grands tableaux épiques de la société moderne, les vastes problèmes du monde nouveau, le symbole, la peinture des groupes dans leur activité totale, l'âme des foules ou encore la fantaisie supérieure se jouant allégoriquement de la destinée des hommes, ou la farce même si elle est grandiose, tout cela fait partie du théâtre héroïque, tout cela peut intéresser le public et ressusciter le théâtre»<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> M. DOISY, *Le théâtre français contemporain*. Bruxelles 1947, p. 61.

<sup>30</sup> A. MORTIER, *Dramaturgie de Paris*. Paris 1917, p. 378—379.

Cette opinion d'un critique théâtral et d'un auteur dramatique en même temps est particulièrement importante. Elle provient d'une personne compétente et contient une appréciation juste de la situation du théâtre en France au début de notre siècle. Le besoin de ce que Mortier appelle le théâtre héroïque signifiait la réaction triple contre le raffinement excessif du théâtre symboliste, qui est devenu quelquefois incompréhensible, contre la platitude du théâtre naturaliste, contre la banalité de la comédie érotique du boulevard. Le passé paraissait être prédestiné à fournir des exemples d'élan héroïque et de poésie. Il s'agissait de créer un drame héroïque et populaire en même temps, capable d'enseigner au peuple des idées nobles dans tous les domaines de la vie. C'est l'idéal de Romain Rolland qu'il a réalisé dans ses séries: *Tragédies de la Foi*, et *Théâtre de la Révolution*. Dans la pensée de l'auteur ces drames devaient commencer «la réaction contre la lâcheté de pensée et la lâcheté d'action, contre le scepticisme et contre le renoncement aux grands destins de la patrie»<sup>31</sup>. Les Croisades et la Révolution étaient particulièrement riches en leçons d'enthousiasme et d'héroïsme capable d'arracher l'homme au marasme de la vie grise et laide et de l'élever à un niveau qui dépasse de beaucoup celui de la médiocrité. Pour Romain Rolland le drame à sujet historique c'était l'incarnation de «cette idée que chaque homme porte en lui — Dieu» et qui est devenue pour lui le roc inébranlable et a donné lieu à «sa belle foi dans la fraternité humaine qui est dès le commencement et restera toujours la seule fin à laquelle il consacra toute sa vie»<sup>32</sup>. On croyait donc que le passé était plus grandiose que l'époque actuelle, que les leçons du passé étaient fixées quant à leur sens; on évitait de cette façon une propagande immédiate, quelquefois simpliste.

Le théâtre historique correspond peut-être mieux que toute autre forme dramatique au besoin du public de changer le climat normal, qui est celui de l'actualité. Henri Gouhier demande «si l'impression de dépaysement est fondamentale dans le divertissement théâtral, où serait-elle mieux obtenue que le soir où le spectateur se sent transporté dans un monde à la fois autre et réel?»<sup>33</sup>. Ce dépaysement dans un monde autre et tout de même réel, on l'obtient facilement à l'aide des sujets historiques. Certains auteurs cherchent l'explication des événements contemporains dans le passé; ils se servent donc volontiers de sujets fournis par l'histoire, cette *magistra vitae*. Il s'agit alors «de ressusciter les forces du passé, de ranimer ses puissances d'action et non d'offrir à la curiosité de quelques amateurs une froide miniature, plus soucieux de la mode que de l'être des héros»<sup>34</sup>. Très souvent aussi le poète choisit le sujet historique

<sup>31</sup> R. ROLLAND, *Les tragédies de la Foi*. Paris 1913, p. V; MORAWSKI, op. cit., p. 272.

<sup>32</sup> R. LÉVY. *L'idéalisme de Romain Rolland*. Paris 1946, p. 29-30.

<sup>33</sup> H. GOUHIER, *L'oeuvre théâtrale*. Paris 1958, p. 24.

<sup>34</sup> J. PETERSEN, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*. Stuttgart 1940, p. 3, 4. R. ROLLAND, *Le 14 Juillet*. Préface. Paris 1909.

parce qu'il ne veut pas écrire seulement une pièce d'actualité, mais parce qu'il a l'ambition de poser un problème valable pour toutes les époques. Cela peut être un problème politique, moral ou artistique. Sous une forme en apparence détachée de l'actualité, la pièce devient un exemple dont tout le monde peut toujours profiter. C'est le cas de plusieurs pièces historiques de Camus, de Giraudoux, de Claudel, de Gide, et, en général, c'est le cas des drames à sujet mythologique. L'histoire permet en outre de donner un aspect réel aux questions qui intéressent l'humanité. On pourrait présenter p. ex. une reine anonyme qui par jalousie et par crainte d'une rivale fait décapiter une autre reine anonyme qu'elle tient en captivité. Mais tout le monde ressent cette situation autrement quand on sait qu'il s'agit ici d'un fait concret que les reines s'appellent Elisabeth et Marie Stuart. Une autre fois, nous rencontrons des cas où les personnages historiques deviennent les symboles d'une certaine situation ou d'un caractère. De cette façon Caligula de Camus devient le symbole de l'homme absurde, les héros du *Soulier de Satin* de Claudel deviennent le symbole de la lutte de la nature humaine et de la grâce divine, etc.

Pour certains poètes l'évocation du passé signifie la nostalgie des temps où la vie était jugée être plus belle et meilleure, on les évoque en tant que souvenir ou consolation contre les déboires provoqués par la vie. Cette évocation historique est à la base des drames de Paul Fort, de Jean Giraudoux, de Maurice Rostand, pour ne parler que des plus connus<sup>35</sup>. Il y a encore un motif spécial qui pousse aussi bien le public que les auteurs vers le théâtre historique. C'est le besoin de revivre le passé, de se sentir égal des grands personnages généralement connus et admirés. Suzanne Lilar explique ce phénomène, comme suit: «Le théâtre est avant tout ce lieu où nous venons mesurer la portée, l'amplitude de l'âme humaine. Cet homme contrefait ou malingre avait peut-être rêvé d'être un Don Juan et il le sera ce soir, comme cette petite bourgeoise sera Célimène, sera Bérénice, sera Phèdre, ce maladroit qui ne peut faire trois pas sans renverser une potiche, bondira sur la scène avec Scapin, ce chrétien tiède montera peut-être à l'échafaud avec Blanche de la Sainte Agonie, ce qui ne l'empêchera pas un autre jour de s'éprouver dans le personnage de Tartuffe ou de Goetz le blasphémateur, car tous nous avons en nous quelque germe de tout le bien et de tout le mal qui peut être fait en ce monde»<sup>36</sup>. Nous entrons ici dans le domaine de la psychologie, expliquée par une femme de lettres qui est aussi auteur de pièces théâtrales. Il advient aussi que les raisons artistiques conseillent aux dramaturges l'exploitation de sujets historiques sur la scène. Pour plusieurs écrivains se présentait une occasion d'éblouir les spectateurs en

<sup>35</sup> F. SENGLE, *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart 1952, p. 41, 45, 48, 121; A. MORTIER, *Quinze ans du théâtre 1917—1932*. Paris 1933, p. 181, 182.

<sup>36</sup> S. LILAR, *Théâtre et mythomanie*. «Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française». Bruxelles 1958, T. XXXVI, p. 29.

étalant devant leurs yeux des tableaux riches et pittoresques, des costumes, un décor splendide, qu'on rencontre difficilement ailleurs qu'au théâtre. Il y avait quelque chose de grandiose, d'insolite et de mystérieux à la fois dans cette évocation du passé, surtout du passé lointain, mal connu dans les détails, comme p. ex. les premiers siècles du Moyen Âge. La mise en scène de l'école réaliste, et particulièrement l'exemple du théâtre de Meiningen et de Bayreuth ont été une forte tentation pour différents talents grands et moyens. La mise en scène somptueuse et excentrique de la pièce de Jean Cocteau *Les Chevaliers de la Table Ronde* devait rehausser le prestige artistique et la force d'attraction du théâtre en général et du théâtre historique en particulier<sup>37</sup>.

Le théâtre historique tolère mieux la rhétorique que le théâtre à sujet contemporain. Il est sans doute beaucoup plus facile de mettre dans la bouche d'une Judith ou d'un Napoléon de belles phrases, des tirades pathétiques que dans la bouche d'un bourgeois contemporain. C'est encore la raison qui pousse les poètes vers le drame historique. Le besoin de forger de beaux alexandrins a décidé Jean Cocteau à écrire *Renaud et Armide*. Il y a enfin une raison principale pour laquelle peut-être on compose des pièces historiques: c'est le besoin d'une divagation poétique, comme a dit Giraudoux, unie à la possibilité de faire parler plus librement les personnes modernes auxquelles on fait porter des costumes historiques et auxquelles on prête les noms des grands héros du passé. On peut interpréter et expliquer leurs gestes, on peut reconstruire les mentalités compliquées, surtout là où les documents font défaut. La perspicacité des auteurs, leur connaissance des états d'âme compliqués se manifeste à cette occasion. Nous assistons à la transformation de la réalité d'après la fantaisie des auteurs. «Les objets se détachent de leur réalité pour reprendre vie dans la fantaisie d'un cerveau, les gestes des gens ne leur appartiennent plus»<sup>38</sup>.

Cette manière de se servir de l'histoire est très répandue en France. Plusieurs écrivains connus procèdent ainsi, entre autres: Giraudoux, Anouilh, Claudel, Cocteau, Camus. Peut-être y a-t-il un certain rapport entre cette tendance à l'arbitraire, à la divagation et à la fuite loin de l'idée nette, au profit du rêve. Julien Benda a constaté à ce propos que «la proscription de l'idée nette se fait au nom du rêve, en tant que le rêve est le type de la vision indemne de contours fixes, de la représentation non affirmée»<sup>39</sup>.

On se rend compte de plus en plus que «l'originalité n'est pas dans le sujet, on peut récrire *l'Orestie*, *Hamlet*, *Bérénice*. Cela vaudra mieux que moderniser

<sup>37</sup> F. SENGLE, op. cit. p. 9; G. FREYTAG, *Die Technik des Dramas*. Leipzig 1898, p. 247.

<sup>38</sup> G. TRUC, *Jean Giraudoux et le modernisme littéraire*. («La Grande Revue», T. 10, XI-XII, 1922), p. 548; M. BANNER, *Das französische Theater der Gegenwart*. Leipzig 1898, p. 66.

<sup>39</sup> J. BENDA, *La France Byzantine*. Paris 1945, p. 22. MORAWSKI, op. cit., p. 279.

Shakespeare ou Molière»<sup>40</sup>. Dans un tel théâtre ce qui intéresse le plus ce ne sont pas les faits historiques mais la psychologie et les idées que prêche le poète.

Il faudrait rappeler ici les déclarations de certains dramaturges connus qui ont essayé d'expliquer pourquoi ils font usage des sujets historiques dans leurs drames. Jean Cocteau constate que bien que le public confonde souvent Orphée avec Oedipe, ces personnages gardent toujours un prestige aux yeux du poète. Henry de Montherlant se plaint aussi du manque de culture du public et déclare qu'il ne sait pas pourquoi un auteur dramatique d'aujourd'hui introduit sur la scène des personnes de la mythologie. Alexandre Arnoux voit dans les personnages historiques les symboles et les allusions aux événements actuels. Suzanne Lilar cherche le vrai personnage à travers le mythe qui l'entoure p. ex. le vrai Don Juan. Claude-André Puget aime dépayser ses personnages dans le temps et dans l'espace et c'est pour cela qu'il recourt aux sujets historiques d'autant plus que notre époque ne se prête guère aux grands thèmes dramatique parce que la politique y gâte tout. Pour André Obey le théâtre grec est une mine à découvertes de drames où toute une série de combinaisons correspondent parfaitement avec le caractère d'un illustre personnage. D'après Georges Neveux la mythologie est un langage universel, valable pour toutes les époques. De ces énonciations il résulte que les auteurs cherchent dans le passé historique surtout le prestige émanant des grandes personnes et des grands événements, des symboles, une psychologie intéressante et le dépaysement<sup>41</sup>. C'est toujours une sensation bien forte quand il s'agit d'interpréter d'une manière originale les secrets de l'âme des célèbres personnages historiques.

#### COMMENT SE SERT-ON DE LA MATIÈRE HISTORIQUE AU THÉÂTRE

Maintenant passons à la manière de traiter l'histoire au théâtre. Bien entendu il y a différentes possibilités de se servir de la matière historique dans des buts littéraires. Ceci implique aussi l'existence de quelques types principaux de drame historique que nous tâcherons de passer en revue. Ils sont déterminés par le degré d'éloignement de l'histoire et la technique du travail des auteurs, aux prises avec les difficultés que comporte le théâtre historique, en tant que genre autonome.

Nous assistons presque toujours à une lutte entre le poète et l'historien, parce que l'auteur d'une pièce historique doit être tout d'abord un poète accompagné d'un érudit. Cette lutte peut aboutir quelquefois à un compromis, tout en laissant la liberté entière à la fantaisie; on respecte la vérité historique au moins dans les choses essentielles. Nous rencontrons des exemples

<sup>40</sup> F. SEUREUL, *Apologie pour un théâtre écrit*. «Revue Universelle», T. 53, 1933, p. 255, 256.

<sup>41</sup> «Les Nouvelles Littéraires». N° 1467. 13 octobre 1955.



d'un tel type de drame historique chez Romain Rolland et chez Saint-Georges de Bouhéliér. Il est impossible d'analyser l'oeuvre de ces deux auteurs dans son ensemble. Nous ne choisirons donc que quelques pièces les plus caractéristiques en tant que drames historiques.

Romain Rolland dans son *Théâtre de la Révolution* respecte les faits, le rôle des personnages dans les événements, ce sont des choses d'ailleurs que tout le monde connaît. Ce qu'il reconstruit, ce sont les états d'âmes de ses héros, ce sont les motifs cachés de leurs actions. Le choix des personnages dans ses drames a pour but de montrer les différents aspects de la réalité de l'époque. Dans *Saint Louis*, il nous présente l'enthousiasme religieux du peuple, la foi inébranlable du Roi, qui sert son idéal, les arrivistes sceptiques (Manfred et Ezzelin); Rosalie de Brèves est une mystique inquiète, en proie à des tentations contradictoires. De cette façon, le tableau de la société française de ce temps est en général conforme à la vérité, mais construit à l'aide de personnages fictifs qui côtoient les personnages historiques. Les faits sont quelquefois changés selon les besoins de la tragédie. Romain Rolland fait, par exemple, mourir Saint Louis près de Jérusalem, tandis qu'en réalité il est mort en Tunisie. Les drames de la Révolution au contraire respectent en général scrupuleusement la vérité historique quant aux faits extérieurs mais, la mentalité des personnages historiques est très souvent l'oeuvre de Romain Rolland qui d'ailleurs fait des efforts louables en vue de respecter sinon la vérité en tout cas la vraisemblance historique. Nous pouvons le démontrer par de nombreux exemples. Choisissons en donc quelques-uns et commençons par le raisonnement de Vintimille au moment où se prépare l'attaque contre la Bastille le 14 juillet 1789. Romain Rolland en écrivant son drame se proposait «de dégager autant que possible l'action de toute intrigue romanesque qui l'encombre et la rapetisse». Il a donc accentué spécialement les réactions psychiques des grandes et des petites personnes devant l'événement qui se prépare. Il cherche «la vérité morale plus que la vérité anecdotique». C'est pour cela que la silhouette du commandant de la forteresse est particulièrement intéressante. Il s'agit d'expliquer pourquoi n'a-t-il pas opposé de résistance plus énergique aux assaillants, bien qu'il disposât de forces suffisantes pour se défendre. L'histoire passe ceci sous silence, l'auteur répond donc à sa place. Les défenseurs étaient sûrs de la victoire, mais le commandant Vintimille, un officier d'origine noble, se sent mal à l'aise. Le métier de policier ne lui convient pas; réprimer les tumultes de la rue, n'est pas l'affaire de l'armée. Les soldats ont pitié de la populace qui se laissera massacrer. Hoche, portant la petite Juliette sur son bras, saute par dessus le mur et apporte le message invitant le commandant à laisser entrer le peuple dans la forteresse. Vintimille est bouleversé par le courage de Hoche qui parle des devoirs de conscience: «Savoir qu'on est dans l'erreur, ne pas croire à ce qu'on fait, mais y apporter jusqu'au bout une correction et une élégance méticuleuse qui sert à nous cacher l'absolue

inutilité de nos actes» — voilà l'attitude de Vintimille qui est en même temps celle de l'Ancien Régime en général. On ne croit plus à la cause qu'on embrasse et qu'on défend; l'adversaire, au contraire, est animé par une foi fervente et profondément convaincu que la cause de la révolution est juste. Le défenseur de la Bastille est donc paralysé, agit sans conviction et se laisse vaincre par un adversaire, qu'il aurait pu écraser. Malgré les scènes de cruauté qui accompagnent la prise de la Bastille, les vainqueurs sont sûrs de représenter l'avenir. Camille Desmoulins se fait le porte-parole de cette opinion: «Liberté tu donnes tout son prix au jour. La vie commence d'aujourd'hui. Nous sommes maîtres de nous. Forces obscures du monde nous vous avons domptées»<sup>42</sup>.

En se proposant de reconstruire la mentalité de la foule, des défenseurs de la Bastille, des révolutionnaires connus, Romain Rolland a dû diviser la pièce en plusieurs épisodes et cela au détriment de l'action dramatique. François Porché est d'avis que «par instants, on espère que l'intérêt va encore se ramasser, trouver son centre et sa progression, puis tout se disperse de nouveau en scènes épisodiques, en discours. Le personnage de Hoche, notamment, dépasse en bavardage tout ce qu'on peut imaginer. Quelle que soit la liberté que l'auteur dramatique ait le droit de prendre avec l'Histoire, on ne peut s'empêcher de penser que si le futur commandant de l'armée de la Moselle avait ressemblé à ce phraseur, il n'eût jamais débloqué Landau. Ce qui ne veut pas dire qu'un discours bien en place au théâtre ne puisse être fort beau et produire grand effet»<sup>43</sup>.

François Porché, lui aussi auteur de drames historiques, a bien compris les dangers de la méthode appliquée par Romain Rolland dans *Le 14-Juillet*. Il n'avait pas d'autre moyen de nous faire comprendre l'esprit de la journée et les motifs qui ont poussé la foule contre la Bastille que le dialogue ou le monologue. De là provient l'abondance des discours et de petits épisodes symboliques. On doit se convaincre, on doit dissiper ses doutes, on doit trouver les directives d'après lesquelles il fallait se comporter. L'action dramatique en souffre visiblement, le souffle de la poésie est gêné par le flot incessant de discours. Un des critiques a eu raison en nommant l'auteur de la pièce «peintre ou plutôt historien, mais non poète. Tous les personnages sont bien campés, selon l'histoire... Deux classes, l'une a la foi pour elle et elle triomphe du privilège qui ne croit plus en rien, pas même en soi. *Le 14 Juillet* c'est une tragi-comédie de la Foi»<sup>44</sup>. Nous avons essayé de démontrer les avantages aussi bien que les périls que comporte cette manière d'envisager le drame historique. La

<sup>42</sup> F. ROLLAND, *Le 14 Juillet*. Préface.

<sup>43</sup> F. PORCHÉ, *Le théâtre. Le 14 Juillet de Romain Rolland*. «Revue de Paris», T. 4, VII-VIII, 1936, p. 710.

<sup>44</sup> M. SAVIN, *Le 14 Juillet de Romain Rolland*. «La Nouvelle Revue Française», VII-XII, 1934, p. 398, 399. Z. KARCZEWSKA-MARKIEWICZ, *Teatr Romain Rollanda*. Wrocław 1955, p. 149-156.

fidélité à la vérité exige les reconstructions orales des états d'âme, l'imagination poétique et le rythme d'action en souffrent visiblement.

À côté de Romain Rolland on peut citer Jean Schlumberger avec sa conception du théâtre historique. Prenons comme exemple *La mort de Sparte*. Les faits sont puisés chez Plutarque; le reste, c'est-à-dire les personnages et les motifs de leur activité, sont inventés par l'auteur. Beaucoup plus encore que Romain Rolland, il fait sienne la devise de Corneille: «J'ai cru que pourvu que nous conservassions les effets de l'histoire, toutes les circonstances, ou comme je viens de les nommer, les acheminements étaient en notre pouvoir». Ce qu'il respecte dans son drame c'est la vraisemblance. L'histoire lui fournit un point de départ, peu lui importe au fond d'emprunter des traits isolés ou des figures tout entières. Les matériaux pour lui ne valent «que par le parti qu'il en tire. Les faits réels qu'il s'approprie perdent leur valeur documentaire pour en prendre une autre»<sup>45</sup>.

Romain Rolland mettait en scène des personnages historiques, comme Danton, Robespierre, Desmoulins, Marat, qui sont très bien connus, ce qui obligeait l'auteur à respecter la vérité historique beaucoup plus que quand il s'agit des personnages moins connus ou inventés par le poète. On peut se tirer d'affaire en prenant des personnages historiques et en les montrant dans un milieu spécial, celui de la vie privée, sur le fond des moeurs de l'époque, en évitant les grands faits historiques, que personne ne peut ignorer. Dans un cas semblable un tableau des moeurs, de la culture d'une certaine époque apparaît devant nous sur des tréteaux. François Porché nous en donne un très bon exemple dans *Un roi, deux dames et un valet*. Il est un peintre exact du siècle de Louis XIV, il garde le maximum de la vérité historique. E. Sée a constaté à propos de cette pièce: «une oeuvre vivante, attrayante, d'une rare puissance évocatrice, d'une scrupuleuse documentation historique»<sup>46</sup>. François Porché et sa collaboratrice Madame Simone nous donnent une image précise des intrigues à la cour de Louis XIV, et de la rivalité de Madame de Montespan et de Madame de Maintenon, dont l'analyse constitue une des principales valeurs de la pièce. Le roi désire que Madame de Montespan le quitte, mais soit par scrupule soit par faiblesse répugne à la chasser: il faut donc que Madame de Maintenon y pense. Cette dernière organise tout un jeu d'intrigues, en s'assurant le concours du duc de Maine et d'autres figures importantes à la cour. Le tableau de ce duel singulier entre les deux femmes et l'atmosphère de la cour sont reconstruits avec des éléments vrais et c'est en cela que consiste le caractère historique de la pièce.

Dans sa *Vierge au grand coeur* (Jeanne d'Arc) et surtout dans son drame *Le Chevalier de Colomb* l'auteur applique la même méthode. Dans ce drame, les personnages sont inventés de toute pièce, mais le climat moral et politique

<sup>45</sup> M. DELCOURT, *Jean Schlumberger*. Paris 1945, p. 258, 259.

<sup>46</sup> E. SÉE, *Le bilan de l'année dramatique*. «Revue de France», T. IV, 1935, p. 761.

espagnol du début du XVI<sup>e</sup> siècle est rendu avec la plus grande exactitude. Il refléchi les traits essentiels du caractère espagnol vers l'année 1500. Edmond Sée l'a bien caractérisé dans l'«Oeuvre» (1922): «ce scénario n'est ici qu'un accompagnement ou mieux un simple thème dramatique, permettant au poète d'amorcer, d'entonner à l'occasion, à propos de ceci ou de cela, quelques-uns de ses chants favoris: chant de bravoure ou de passion, chant de la guerre ou de la terre ou de la conquête par la voie maritime».

Dans le cas de Porché ou de Schlumberger, ainsi que dans le cas de Romain Rolland, il ne s'agit pas de reportages historiques, mais de la reconstruction de l'atmosphère historique selon la vraisemblance là, où toute la vérité ne se prête pas suffisamment à un arrangement scénique. Laissons la parole à Edmond Sée qui caractérise la pièce de Georges de Porto-Riche, *Les vrais dieux* (1930) comme suit: «nous nous trouvons en présence d'un drame fidèlement documenté, largement construit et déduit, où l'atmosphère (l'atmosphère historique) est recréée avec un soin minutieux... Il se situe à Constantinople vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle et oppose à l'empereur Constance, zélateur du christianisme, son neveu Julien, protecteur des vrais dieux (Jupiter, Mars, Apollon), des arts, de la liberté de pensée, de l'amour»<sup>47</sup>. Sur ce fond historique, Georges de Porto-Riche met une histoire d'amour de Pausanias, païen et de Basiline. Les conflits religieux et politiques les séparent, puis rendent leur union précaire, tragique même. Cette histoire est liée aux grands événements historiques, elle est vraisemblable dans le cadre authentique de Byzance du IV<sup>e</sup> siècle. Ce drame porte comme sous-titre: *Fantaisie antique en deux parties*, mais Porto-Riche ajoute: «Les détails historiques rapportés dans cette fantaisie sont exacts, en majeure partie». Le charme et la réussite des *Vrais Dieux* consiste précisément en ces détails pittoresques et exotiques, où l'atmosphère d'amour sensuel se mêle à un certain mysticisme, ce qui était propre à l'Orient byzantin de la fin de l'Empire. Tout est raffiné dans le comportement des personnages, dont la plupart sont inventés par l'auteur. C'est un milieu décadent et sensuel, doué d'un fort sens esthétique.

Le théâtre historique de ce type a abouti à des résultats remarquables. Nous lui devons des pièces intéressantes d'une grande valeur artistique. Nous y trouvons une analyse approfondie de la psychologie des personnages connus, comme chez Romain Rolland, chez Porché et les autres. Ils font revivre les époques différentes, aux moeurs qui ne ressemblent que peu aux nôtres; ils reconstruisent la civilisation des siècles passés, et leur atmosphère spéciale. Ils se servent de personnes et d'événements vrais ou inventés, tout en faisant des efforts louables de garder la vraisemblance là, où on ne peut pas, ou on ne veut pas présenter la vérité telle qu'elle résulte des documents. Les auteurs doivent maintenir un équilibre entre les données fournies par l'histoire et leur imagination. Bien entendu, cette proportion diffère selon les cas. Romain Rol-

<sup>47</sup> S. SÉE, *Le théâtre et la vie*. «La Revue de France», I, II, 1930.

land donne la primauté à l'histoire, en réduisant le rôle de son invention propre au domaine de la psychologie, tandis que les autres donnent une carrière plus ou moins libre à leur imagination, en évitant les événements et les personnages historiques, mais en se contentant de ressusciter le climat et la culture de telle ou autre époque. Ils se servent en général de faits attestés par l'histoire, en y ajoutant des personnages créés selon les exigences de la vraisemblance historique.

Il existe des cas assez intéressants où l'équilibre entre l'histoire et la fantaisie est rompu au profit de cette dernière. Ces cas sont nombreux. Choisissons en deux qui sont typiques. Le premier ce sont les drames de Paul Demasy qui tiennent une place intermédiaire entre la fantaisie pure et l'histoire. Selon un critique compétent, «il y a donc une atmosphère, une couleur locale, mais très superficielles et si M. Demasy suit ça et là l'histoire, la légende, il donne toute licence à sa verve créatrice et situe ses héros un peu en leur temps, beaucoup en dehors du temps, dresse une sorte de synthèse de généralisation humaine à la Shakespeare»<sup>48</sup>. Son drame *La tragédie d'Alexandre* en est la meilleure preuve. Demasy reste fidèle aux faits: la fin de Philippe de Macédoine est telle que nous pouvons la connaître d'après la lecture des documents. Il y a en outre un désaccord entre le roi et sa femme Olympias, il y a enfin un conflit avec la Grèce. Mais les événements ne sont que le fond nécessaire pour présenter le drame intérieur de l'incompréhension réciproque de Philippe et Alexandre, le conflit des générations. Dans ce sens le drame de Paul Demasy a des allures shakespeariennes parce qu'il s'occupe d'un problème éternel et toujours actuel. Ce ne sont pas les événements de la guerre et de la cour macédoienne qui attirent exclusivement l'attention du poète et du spectateur; ce sont précisément ces deux conceptions de la vie incarnées par les représentants de deux générations: c'est le conflit d'un intellectuel s'opposant au soldat, c'est la civilisation qui l'emporte sur la conquête des territoires et des richesses purement matérielles. Dans la structure du drame, l'histoire est réduite au rôle de cadres extérieurs. C'est un point de départ pour la discussion et l'analyse des problèmes essentiels. Paul Demasy évoque à l'occasion la cour primitive, une Macédoine sauvage et rude, mais ce n'est pas cela qui est le plus important: c'est le drame intérieur de Philippe, d'Alexandre et d'Olympias qui est l'essentiel pour nous.

Un cas beaucoup plus compliqué est présenté dans *L'an Mille* de Jules Romains. L'auteur admet, comme fait réel, la légende sur la fin du monde qui devrait avoir lieu en l'an 1000. Admettant que c'était la vérité, Jules Romains construit sa pièce sur cette base. Un coin de France est secoué par la nouvelle bouleversante en 998. Quelqu'un est rentré de l'Orient en apportant la nouvelle que la fin du monde aura lieu dans 18 mois environ. Nous voyons la

<sup>48</sup> E. SÉE, *Notre époque et le théâtre. Le mouvement dramatique 1930-1931*. Paris 1932, p. 266. K. MORAWSKI, op. cit., p. 281.

réaction des représentants de différents types humains, choisis dans différents milieux et classes. Ces personnages agissent comme auraient agi, selon toute probabilité, les habitants de la France au X<sup>e</sup> siècle. Leur mentalité est légèrement modernisée, sans grand détriment de la vérité historique. Nous sommes dans le domaine de la fiction poétique, mais construite avec des éléments empruntés à l'histoire. C'est un mélange de vérité et de fiction savamment entremêlées. Nous avons quelquefois l'impression d'avoir devant nous le monde du X<sup>e</sup> siècle. En somme, la pièce de Jules Romains est une étude qui analyse quelle aurait été la conduite des hommes et des femmes du X<sup>e</sup> siècle, si la catastrophe de la fin du monde les avait menacés. Ici, l'équilibre entre l'imagination du poète et la vérité historique n'existe plus, c'est la première qui triomphe totalement, parce qu'un tel fait historique n'a jamais existé. L'auteur n'a pas pu se passer tout de même de l'histoire, c'est elle qui lui a fourni la connaissance des types humains de l'époque qu'il avait étudiée. De nouveau, il s'agit de faire revivre l'atmosphère des temps anciens et de dévoiler les secrets de l'âme humaine, mais le lien avec l'histoire devient fragile. Cette dernière fournit seulement quelques éléments à la fantaisie de l'écrivain uniquement pour construire les cadres extérieurs.

Le théâtre à sujet historique de Paul Claudel présente un cas spécial. La plupart de ses pièces sont situées dans des époques lointaines. *L'histoire du livre de Christoph Colomb* et *le Soulier de satin* se passent à l'époque de la Renaissance, tandis que la trilogie (*L'Otage*, *Le pain dur*, *Le père humilié*) nous transporte au XIX<sup>e</sup> siècle. Le Moyen Âge revit dans *L'Annonce faite à Marie* et *la Jeune fille Violaine*, ainsi que dans *Jeanne d'Arc au bûcher*. Nous devons, en outre, à notre poète la paraphrase des tragédies d'Eschyle et des pièces à sujet biblique (*L'histoire de Tobie et de Sara*). Mais dès le commencement, nous nous sentons déroutés parce que nous assistons à des drames où l'imagination du poète crée un monde spécial, composé d'éléments les plus contradictoires: grandeur et bassesse humaine, les tons pathétique, lyrique, comique et tragique se côtoient, souvent fondus ensemble, et de temps en temps quelque personnage, quelque événement ou quelque trait de moeurs nous rappelle que l'action se passe à des époques bien éloignées de nos temps. Shakespeare et les dramaturges espagnols des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ont fourni le modèle du drame à notre poète. Francesco Casnati a bien expliqué la manière de traiter l'histoire dans les drames claudéliens: «egli tratta ... la storia come un mito e collocando le sue scene in epoche di cui si conservano precise le date e i particolari, alterna il legendario con lo storico, il personaggio veramente esistito con la creatura fantastica o gli stessi uomini storici fa agire in diversi punti di suo completo arbitrio»<sup>49</sup>. L'opinion exprimée par le critique italien nous semble tout à fait juste. Prenons n'importe quel drame de Claudel et nous nous trouverons devant un mélange de fantaisie et de vérité historique, aussi bien dans les détails

<sup>49</sup> F. CASNATI, *Paul Claudel e i suoi drammi*. Como 1919, p. 115, 116, 143.

que dans l'atmosphère de l'ensemble de l'oeuvre. Dans *L'Otage* nous avons le climat spécial qui régnait dans la famille légitimiste et catholique. Le point d'honneur, les souvenirs, la haine de la Révolution et l'espoir d'un changement déterminent l'action et la façon de penser de Cygne de Coufontaine et de son cousin. Turelure représente bien la mentalité d'un exrévolutionnaire, devenu serviteur de l'Empereur et plus tard du Roi. Ce sont les éléments authentiques d'un climat spécial qui régnaient en France au début du siècle passé. Et quels sont les faits qui nous ramènent à l'histoire? Ce sont les noms du Roi, de l'Empereur, c'est le fait de la captivité du Pape, transformé d'ailleurs tout de suite par le poète d'une façon tout à fait arbitraire, c'est la capitulation de Paris en 1814 et la Restauration. De nouveau la fantaisie de Claudel transforme cet événement capital en faisant de Turelure l'artisan principal de la trahison qui a mis fin au règne de Napoléon. Turelure a ici les traits de Marmont. Cet exemple de la manière de traiter l'histoire par Claudel est aussi typique pour plusieurs autres écrivains. Dans le *Soulier de satin* l'allusion aux événements historiques est en général fugace: on parle de grandes découvertes, de l'Armada, de la Montagne Blanche, on mentionne l'existence de la cour espagnole, le Réforme et la Contre-réforme planent au dessus des événements et des personnages. Ces personnages ce sont pour la plupart de cas des Espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle avec leurs caractères fidèlement reproduits par l'auteur, qui se soucie beaucoup de la vraisemblance historique. On a étudié récemment l'hispanisme dans le théâtre de Claudel. Le poète s'intéresse particulièrement au Siècle d'Or espagnol, en y voyant tout d'abord la résistance à la Réforme. Il doit aux drames de Calderon et de Tirso de Molina sa tendance à créer une revue colossale de toute une époque. L'hispanisme de Claudel est conscient, il est le fruit d'emprunts faits assez souvent à l'histoire espagnole. Ces emprunts assurent la couleur locale espagnole qui est à vrai dire l'unique élément vraiment historique dans le *Soulier de satin*, tandis que les allusions aux événements singuliers ont une fonction structurale, elles facilitent la construction des épisodes et les liaisons entre eux p.ex. l'épisode de l'invincible Armada est mentionné pour pouvoir confier à Don Rodrigue un nouveau rôle qui va montrer un autre aspect de son caractère. On parle de Rubens pour permettre à l'auteur d'exprimer ses opinions sur l'art<sup>50</sup>. Un autre type de théâtre historique se propose non seulement de reconstruire la psychologie des personnages vrais ou fictifs, non seulement l'atmosphère et la culture de l'époque, mais aussi de faire revivre les événements avec le maximum d'exactitude possible. Edmond Sée caractérise ainsi les tendances de cette espèce de théâtre historique: «Ce fut, il ne faut pas l'oublier, à dater de *La Patrie en danger* de Goncourt ... à laquelle succéda *La mort du duc d'Enghien* de Léon Hennique, que le théâtre historique, subordonnant l'anecdote

<sup>50</sup> E. TRÉPANIÉ, *L'hispanisme dans le théâtre de Claudel*. «Revue de Littérature Comparée», VII-IX, 1962, p. 387, 390, 393.

à l'exacte peinture d'une époque, de ceux qui y jouèrent un rôle plus ou moins important, s'appuyant sur des textes, des documents précis, serrant de près la vérité historique et humaine, acquit une valeur, une signification nouvelles, opéra une sorte de redressement moral et intellectuel, dont le besoin se faisait impérieusement sentir»<sup>51</sup>.

Sur le même sujet Victorien Sardou a remarqué ce qui suit: «Le XIX<sup>e</sup> siècle a continué à croire à une histoire dont la seule raison d'exister était de fournir des exemples de grandeur, des leçons pratiques de gouvernement ou des personnages et des décors pittoresques. Aussi la seule préoccupation des auteurs de pièces historiques était la reconstitution fidèle, la vérité historique du décor»<sup>52</sup>.

Ces tendances ont abouti à quelques types de théâtre historique qui mettaient la reconstitution de la vérité historique au dessus d'autres préoccupations. On se proposait aussi de réaliser une conception selon laquelle comme a dit Sengle: «das historische Drama durfte kein Maskenspiel im jedesmaligen Zeitkostume sein, es habe die Aufgabe eine Kulturidee von allgemeiner Geltung in derjenigen zeitweiligen Form dem fortgeschrittenen Geiste der Mitlebenden vor die Anschauung zu stellen, in welcher jede Idee den Personen der bezuglichen Epoche zum Bewusstsein kam»<sup>53</sup>. Dans ce cas, on courrait le risque de créer au lieu d'un drame ce que Freytag appelle «dialogisierte und verstummelte Geschichte etwa epischen Stoff in scenischer Form»<sup>54</sup>.

Analysons maintenant d'après quelques exemples la réalisation de cette conception du théâtre historique en France. Le cas des drames historiques d'Henry de Montherlant est particulièrement significatif. Il s'intéresse au théâtre historique et cela pour différentes raisons. Il subit tout d'abord l'influence des lectures. Voilà ce qu'il raconte à propos de la lecture d'une pièce de Guevara *Régner après sa mort* et quels changements y a-t-il introduits: «L'infante devenait malade d'orgueil parce que je fus ainsi en certaines périodes de ma jeunesse. Le roi, dont le caractère est à peine esquissé chez Guevara, prenait forme pétrie de moments de moi. Ines n'était plus une femme qui a un enfant, mais une femme qui en attend un parce qu'il y avait une matière humaine que des dames amies m'avaient rendue familière»<sup>55</sup>.

Dans le cas d'une histoire mal connue dans les détails Montherlant se permet une grande liberté d'interprétation et le changement des faits. Quand il entre dans le domaine où l'histoire est plus explicite, il se sent plus gêné. D'un côté la fantaisie exige ses droits, d'un autre côté l'auteur se propose de montrer

<sup>51</sup> E. SÉE, *Autour du théâtre historique*. «Arts», 30 mars 1945.

<sup>52</sup> V. SARDOU, *La Fourchette de Théodore*. «Cahiers de la Compagnie Renaud Barrault. Théâtre historique», p. 37.

<sup>53</sup> F. SENGLÉ, op. cit., p. 154.

<sup>54</sup> G. FREYTAG, op. cit., p. 24.

<sup>55</sup> H. MONTHERLANT DE, *Comment fut écrite la Reine Morte*. «Nouvelle Revue Française». N<sup>o</sup>. 351. 1943, p. 514.

qu'il connaît bien l'histoire et qu'il la respecte. Dans *Malatesta*, il s'excuse de certaines invraisemblances apparentes et assure le lecteur que «tout cela est dans la chronique et dans l'histoire, je n'ai rien inventé»<sup>56</sup>.

La lutte entre la fantaisie et la fidélité à l'histoire aboutit chez Henry de Montherlant à de curieux compromis, dont nous trouvons les traces surtout dans les dernières pièces historiques à savoir *Port Royal*, *Don Juan* et *Le cardinal d'Espagne*. Il énumère les libertés qu'il s'est permis dans *Port Royal*. Il a réuni en une journée deux journées: celle du 21 et du 26 août 1664, il a confiné toute l'action dans un seul parloir. Si la mère Agnès suit de près son modèle historique, il a adouci le caractère de l'Archevêque. Il a créé le personnage de la soeur Françoise en lui prêtant certains traits de la soeur Christine Briquet, il a omis quelques personnes qui ont pris part aux événements qui se sont déroulés à Port Royal<sup>56</sup>.

Dans *Don Juan*, il s'est efforcé de restituer à son héros son caractère authentique en le débarrassant «de ce qu'avait fait de lui le XIX<sup>e</sup> siècle. Don Juan dans ma pièce est un personnage simple, il n'a pas d'envergure, je l'ai voulu ainsi. Il court après toutes les femmes. Il ne leur souhaite pas de mal, au contraire, il n'est pas méchant»<sup>57</sup>. Dans *Le Cardinal d'Espagne* enfin notre auteur fait étalage de sa connaissance de l'histoire du cardinal Ximenez de Cisneros en même temps que de ses efforts pour rester dans le domaine de l'histoire tout en gardant la liberté d'inventer. Cela mène à des contradictions curieuses. «*Le Cardinal d'Espagne* n'est pas une pièce historique. S'il était une pièce historique, j'y aurais fait intervenir plusieurs personnages qui sont passés dans les derniers temps du cardinal Cisneros et de qui la valeur dramatique ou sentimentale est grande. Cette pièce n'étant pas une pièce historique, les connaisseurs n'ont pas à s'impatienter si j'y ai ajouté la déformation du dramaturge à cette première déformation qu'est l'histoire»<sup>58</sup>.

La contradiction consiste en ce que, dans les notes, Montherlant donne des explications concernant l'authenticité de plusieurs détails, en citant les sources historiques dans de nombreuses références et en ajoutant «qu'il est nécessaire de les lire pour bien comprendre la pièce»<sup>59</sup>. La façon de composer les pièces historiques chez Henry de Montherlant consiste en une tendance à garder le maximum de la vérité historique dans les détails et une grande vraisemblance dans la reconstruction de l'atmosphère de l'époque, tout en se réservant la liberté dans la création des caractères et des situations. Il manie aussi avec une certaine liberté les détails, en leur faisant subir les déformations qu'il juge

<sup>56</sup> H. MONTHERLANT DE, *Malatesta*. Paris 1948, p. 9, 10. H. MONTHERLANT DE, *Port Royal*. Paris 1954, p. 13-16. K. MORAWSKI, op. cit., p. 283.

<sup>57</sup> H. MONTHERLANT DE, *Don Juan*. Paris 1958, p. 177.

<sup>58</sup> H. MONTHERLANT DE, *Le cardinal d'Espagne*. Paris 1960, p. 211, 212.

<sup>59</sup> id. p. 235.

nécessaires pour mieux faire ressortir les traits de ses personnages, pour rendre la construction de la pièce plus logique et plus compacte.

Saint-Georges de Bouhélier se proposait de faire revivre le passé national sur la scène et cela dans des buts didactiques et moraux. Il donne la forme dramatique au roman de Tristan et Iseut, il glorifie Jeanne d'Arc, il évoque les splendeurs de l'époque du Roi Soleil, il rappelle les conflits de la Révolution et la tragédie de Napoléon I<sup>er</sup>. Il tient beaucoup à rester dans les cadres de la vérité historique. Antoine, après la première représentation de *Napoléon*, exprime l'avis suivant: *Napoléon* se compose de deux parties: «Celle de la documentation historique et livresque qui ne nous apporta rien de nouveau et par conséquent ne pouvait guère nous émouvoir, mais dans tout ce qui relève de la tâche du poète, son tempérament éloquent et pathétique l'a heureusement mené à s'échapper de la réalité historique et nous avons retrouvé l'auteur dramatique ingénieux, puissant et émouvant, si souvent fêté»<sup>60</sup>. Le critique cité démontre exactement les conséquences bonnes et mauvaises de la conception que l'auteur se fait du drame historique. Cette conception est à peu près la suivante: «Dans le théâtre historique, tel que je l'ai toujours compris, les événements sont représentés sans alliage de romanesque et à l'état pur. Cela ne veut pas dire que l'imagination n'y a point de part, car ressusciter des personnages comme Jules César ou Napoléon n'est possible que par l'emploi le plus complet de nos facultés créatrices. Il y avait des années que je songeais à faire de Louis XIV le héros d'une pièce de théâtre. Mais en ce qui me concerne, la deuxième partie de sa vie pouvait m'attacher c'est-à-dire au moment où l'âge venant et la maladie l'atteignant, il devenait par là plus humain et se montrait plus près de nous»<sup>61</sup>. Ce qui l'intéresse surtout c'est la destinée des grandes individualités, luttant contre les courants irrésistibles de leur temps. Il nous la montre dans la vieillesse de Louis XIV, dans les dernières années de Napoléon entre 1812 et 1821, dans la fin de Danton. Mais l'auteur n'hésite pas à changer les faits quand il s'agit d'expliquer certaines décisions ou événements d'importance capitale. Il invente les circonstances qui ont accompagnées la décision de Napoléon de quitter l'île d'Elbe, il change radicalement l'attitude de Gilles de Rais envers Jeanne d'Arc. Dans le premier cas ce sont les intrigues de l'Autriche qui auraient contribué à décider l'Empereur, dans le second l'amour charnel pour Jeanne d'Arc aurait fait de Gilles un traître<sup>62</sup>. Ces exemples ne sont pas les seuls. On pourrait en citer plusieurs autres d'une semblable liberté dans la manière de traiter l'histoire par Saint Georges de Bouhélier. Il change les faits quand il veut accentuer le côté tragique des grandes destinées humaines et les rendre plus vraisemblables. Sans la trahison

<sup>60</sup> K. MORAWSKI, op. cit., p. 280.

<sup>61</sup> SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, *Le roi soleil*. Préface.

<sup>62</sup> SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, *Napoléon*, Acte II, scènes II et III. *Jeanne d'Arc*, Acte II, tableau VI, IX; Acte III, tableau I, II, V.

prétendue de Gilles la captivité de Jeanne d'Arc serait moins compréhensible. Elle dominait toujours la situation grâce à son intelligence et à son courage, il fallait donc trouver quelque chose d'imprévu pour mieux expliquer les circonstances de la défaite de la Pucelle. Le poète a compris que le conflit amoureux et la vengeance se prêtaient mieux à un tel arrangement et c'est à cause de cela que l'historien a dû lui céder la place, pour la reprendre là où les exigences de la poésie ne s'y opposaient pas.

Une autre variante dans l'interprétation de l'histoire nous offre le théâtre de Paul Fort. Son *Louis XI* a été jugé par Alfred Mortier de la façon suivante: «Le poète nous ramène, peut-être sans le savoir, aux plus vieux âges du théâtre français, aux temps où l'on ne s'inquiétait guère du document précis et où l'auteur peignait son modèle avec plus d'amour que de méthode»<sup>63</sup>.

C'est le jeu subtil des raisons d'État qu'il étudie surtout. Dans *L'or* Paul Fort présente Philippe le Bel en lutte contre les grands seigneurs, dans *Ysabeau* l'arrogance des féodaux à son apogée, dans *La prédiction du Merlin* la décrépitude d'Ysabeau et l'apparition de Jeanne d'Arc, dans *Ruggieri* nous voyons Catherine de Médicis qui gouverne pendant le règne de ses trois fils et dans *Guillaume le Bâtard* la conquête de l'Angleterre par les Normands. Chez Paul Fort les personnages d'imagination sont au second plan, ils représentent le peuple avec ses aspirations. Il excelle en outre dans la peinture des petits détails pittoresques de la vie quotidienne qui l'intéressent spécialement<sup>64</sup>. Il nous donne une vision du passé, vraie dans les détails, tout en motivant l'action et la réaction aux événements inventés par lui même. L'exemple typique de ce mélange curieux est le cinquième acte d'*Ysabeau*, qui présente l'assassinat du duc d'Orléans sur ordre du duc de Bourgogne en 1407.

Sacha Guitry a eu l'ambition de renfermer dans quelques tableaux scéniques les plus importants moments de l'histoire de France. Il nous a donné une suite de tableaux: *Les Gaulois*, *Jeanne d'Arc*, *Louis XI*, *François I<sup>er</sup>*, *Henri IV*, *Richelieu*, *Louis XIV*, *le 21 Janvier 1793*, *Le Consulat*, *L'Empire*, *La Restauration*, *Le second Empire*, *Monsieur Thiers*, *A Giverny*. Ce sont des petites scènes brèves, basées sur des sources différentes que l'auteur énumère dans sa préface. Les événements sont présentés directement ou à travers les réflexions des témoins qui peuvent être des personnes authentiques ou inventées par le dramaturge. Il s'agit donc de reconstruire le passé en donnant la quintessence des choses. C'est un but ambitieux et bien difficile à réaliser. Il faut connaître très bien l'histoire pour se rendre compte de ce qui était vraiment essentiel dans

<sup>63</sup> P. SARDON, *Un singulier protecteur du théâtre au XV<sup>e</sup> siècle Gilles de Rays*. «Revue de la Société d'Histoire du Théâtre». Paris 1956/IV; A. MORTIER, *Quinze ans du théâtre 1917-1932*. Paris 1933, p. 179; K. MORAWSKI, op. cit., p. 284.

<sup>64</sup> L. UHL, *Le théâtre national en France. Paul Fort et les chroniques de France*. «Mercure de France», T. 198, 1927, p. 546-548. A. MERCEREAU, *La littérature et les idées nouvelles*. Paris 1912, p. 204, 205.

un cas donné. Par exemple le 21 janvier 1793 est reconstruit à travers la conversation de Greuze et de David dans l'atelier de l'ébéniste Jacob, en présence de son apprenti. Ce sont les différentes répercussions de la mort du roi que Sacha Guitry étudie avec un intérêt particulier. Il procède d'une façon semblable dans d'autres scènes, mais il est vraiment difficile de dire s'il a réussi à rendre l'essentiel<sup>65</sup>.

Sacha Guitry a appliqué la même méthode dans ses pièces consacrées aux grands personnages historiques. Ce sont toujours les moments décisifs de la carrière de ses héros qu'il reconstruit, aussi bien s'il s'agit du peintre Franz Hals, que d'un savant comme Louis Pasteur ou d'un poète comme Béranger. Guitry pousse le soin de l'exactitude historique assez loin. Dans la préface de son *Pasteur* nous lisons entre autres: «Je me suis à plusieurs reprises permis de me servir de phrases entières prononcées par Louis Pasteur, tant aux séances de l'Académie de Médecine qu'à la Sorbonne ou ailleurs. Ces phrases sont en italique dans ma pièce. Je pense à aucun moment n'avoir trahi la mémoire de l'homme, dont j'admire passionnément la vie, dont je vénère le souvenir et dont il me serait doux d'avoir servi l'immortelle gloire dans la faible mesure, hélas, de mes moyens». Dans *Béranger* Guitry nous donne l'évolution des idées du poète entre 1813 et 1848, qu'il fait ressortir à l'aide de rencontres en 1813 et 1829 de Béranger avec Talleyrand, qui lui propose de faire de la propagande aux Bourbons et aux Orléans successivement. En 1848 Béranger se déclare prêt à servir l'humanité tout entière, voilà les moments essentiels de la mentalité du poète que Guitry retient comme les plus importants. La méthode de Guitry consiste donc en un choix de faits qu'il juge comme étant les plus décisifs et les plus représentatifs pour la France et pour les héros de ses drames. Les faits sont plus ou moins vrais, mais c'est le triage fait par Guitry qui leur donne une signification spéciale et qui en même temps nous dévoile ses sympathies et ses idées.

Dans le cadre de la méthode d'envisager le drame historique comme devant rester fidèle à l'esprit de l'histoire tout en gardant la possibilité de remanier les détails là où cela est nécessaire, on pourrait placer encore plusieurs autres dramaturges, parmi lesquels il faut mentionner Jean Sarmant, auteur de *Madame Quinze*, qui est l'histoire de Madame de Pompadour. L'auteur définit sa conception du théâtre historique dans la préface de cette pièce:

«Mes personnages sont des personnages de l'histoire. Leur roman tel que j'ai tenté de l'esquisser est dans l'histoire. Mais l'histoire avec ses rebondissements qu'elle offre à toute intrigue n'intervient que de loin, en fond de tableau, et parce que sans elle mes personnages ne seraient pas. Sans l'histoire nous ignorerions Louis XV... Mes personnages sont Louis XV et la Pompadour... J'ai écrit *Madame Quinze* pour avoir le plaisir d'essayer de faire vivre à ma façon quelques instants sur la scène ce roi là... C'est à la recherche de ce

<sup>65</sup> SACHA GUITRY, *Histoire de France*. Paris 1929. Préface.

simple coeur d'homme, qu'ayant beaucoup lu et beaucoup confronté, je me suis employé de mon mieux»<sup>66</sup>. C'est l'homme privé ainsi que les secrets de son caractère que Jean Sarment cherche à travers les documents et reconstruit avec une intuition ce que les documents mêmes ignorent.

Nos recherches ont abouti à une conclusion. Les auteurs qui se proposent de récréer l'atmosphère spécifique d'une époque historique, les auteurs qui s'intéressent surtout à la psychologie de leurs personnages, comme enfin les auteurs qui prétendent reconstruire les faits historiques se sentent liés par le devoir de respecter la vérité historique et, là où leur imagination joue le premier rôle, c'est la vraisemblance qu'ils respectent. Ils dépendent tous, plus ou moins, des sources historiques, dont ils possèdent très souvent une connaissance approfondie.

Tout change au moment où le sujet historique n'est qu'un prétexte grâce auquel le poète évoque ses rêves, entame une discussion sur les problèmes d'un intérêt général ou qui le concernent spécialement. C'est un théâtre au fond moderne où sous le masque historique défilent devant nous nos contemporains avec leur mentalité, leurs soucis, leurs joies ou leurs douleurs. C'est la partie peut-être la plus intéressante du théâtre historique moderne. La fantaisie de l'auteur, son intuition poétique ne sont pas gênées par le devoir de tenir compte des faits, de les reproduire fidèlement. On emprunte à l'histoire quelques événements librement choisis, on les altère si la logique du drame l'exige. L'histoire est réduite au rôle de masque derrière lequel se cache l'auteur avec ses problèmes et l'homme moderne en général. Ici appartiennent les pièces à sujet historique de Sartre, de Gide, de Giraudoux, de Camus, d'Anouilh, de Cocteau, pour ne parler que des auteurs les plus connus.

Ce n'est pas le moment d'analyser minutieusement les questions essentielles dont les poètes s'occupent dans leur pièces, il faut dire que ce sont presque toujours des problèmes graves, qui ne peuvent pas passer inaperçus. *Caligula* de Camus est une discussion sur l'absurdité de l'existence humaine, *Les Mouches* de Sartre mettent aussi en lumière l'absurde de l'existence et le problème de la liberté humaine. Giraudoux nous présente différentes questions d'une importance capitale et cela pour tout le monde: le problème de la guerre et de la paix (*La guerre de Trois n'aura pas lieu*), celui de la justice (*Electre*), celui de l'individu et de la collectivité, du mensonge et de la vérité, etc.

Les poètes préfèrent se servir de mythes plutôt que de l'histoire proprement dite. Jean Cocteau explique cela en disant que «la mythologie grecque nous intéresse davantage que les déformations et simplifications de l'Histoire, parce que ses mensonges restent sans alliage de réel, alors que l'Histoire est un alliage de réel et de mensonge. Le réel de l'histoire devient un mensonge. L'irréel de la fable devient vérité. Pas de mensonges possibles dans le mythe, même si l'on dispute sur tel ou tel des travaux d'Héraclès et s'il le fit par

<sup>66</sup> J. SARMENT, *Madame Quinze*. Paris 1935. Préface.

amour d'Eurysthée ou par servitude»<sup>67</sup>. Ces mots de Jean Cocteau contiennent quelques remarques d'un sens profond. Ce que le poète appelle alliage du réel et du mensonge ce sont les différentes interprétations qu'on impose aux faits historiques et qui les déforment souvent. Les mythes qui n'ont pas de fond réel permettent une exégèse tout à fait libre et laissent à l'intuition et à l'imagination des possibilités presque illimitées.

#### FIDÉLITÉ À LA VÉRITÉ HISTORIQUE

Il nous reste encore à examiner le degré d'éloignement de la vérité historique ou, mieux encore, jusqu'à quel degré les poètes s'en servent. Bien entendu l'échelle est haute. Déjà Shakespeare a déformé ses héros historiques selon les besoins de l'action. En général, le poète retient de la tradition historique ce qui lui est commode, mais Freytag a déjà remarqué que le poète doit doter son personnage d'un minimum indispensable de traits caractéristiques de son époque et quand on perd la notion de ce minimum on trace un portrait faux et on crée des cadres trop artificiels<sup>68</sup>. Le danger que présentent les mythes c'est précisément cette liberté trop grande d'interprétation: «in tutti i modi, secondo tutti gli stili, secondo tutte le morali, le fedi e le civiltà», comme a dit Alberto Cecchi à propos du théâtre qui fait des mythes un prétexte à n'importe quelle divagation poétique<sup>69</sup>.

Dans certains cas, peu nombreux, ces auteurs des pièces historiques situent leur action dans les temps historiques. Jean Cocteau et Jean Paul Sartre ont choisi l'Allemagne au début de la Réforme dans *Bacchus* et dans *Le diable et le bon Dieu*. Chacun développe une thèse propre: le premier celle de la bonté humaine, l'autre celle de l'existence de Dieu. Mais que reste-t-il de l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle? Très peu de choses. Nous savons qu'il y a une effervescence dans le pays à cause de la propagande protestante et à cause des revendications sociales du peuple et cela suffit à Jean Cocteau pour dessiner le fond sur lequel il va mettre son Bacchus. Chez Sartre il y a peu près la même caractéristique de l'époque, il y ajoute encore un fait historique: les luttes sociales et politiques qui ont secoué l'Allemagne à cette époque. Cela lui suffit pour développer sa thèse incarnée dans la personne de Goetz. Camus procède d'une façon analogue dans *Caligula*. On retient le fait qu'il a été empereur romain, qu'il a été connu à cause de son attitude extravagante et qu'il a été assassiné. Mais pourquoi était-il déséquilibré, quels ont été les vrais motifs de son action? A ces questions Camus répond d'une façon qui n'a rien de commun avec ce que nous savons de Caligula et qui est souvent peu vraisemblable.

<sup>67</sup> J. COCTEAU, *Journal d'un inconnu*. Paris 1953, p. 143; K. MORAWSKI, *Jean Cocteau dramaturg*. Lublin 1955, p. 17, 34, 41, 43.

<sup>68</sup> G. FREYTAG, op. cit. p. 238, 239.

<sup>69</sup> A. CECCHI, *Il teatro francese*. Milano 1935, p. 423.

Les auteurs des drames sur Judith ont gardé de la tradition biblique seulement cela que Judith s'est rendue au camp d'Holophèrne, qu'elle s'est donnée à lui et qu'elle l'a tué. Les nouveaux auteurs de Judith, comme Jean Giraudoux et Henri Bernstein ont doté l'héroïne juive d'une intelligence et d'une sensibilité qui pourraient être difficilement vraies, au point de vue historique, et chacun d'eux explique autrement les motifs secrets de la décision de Judith et les conséquences de son geste. Dans les deux cas, Judith devient une femme moderne, pensant à la façon du XX<sup>e</sup> siècle incompatible avec la mentalité d'une Juive de VI<sup>e</sup> siècle d'avant n. è. Sans doute, Paul Claudel malgré les libertés qu'il prend en traitant la matière historique, reste-t-il dans les cadres de la vraisemblance, parce que ses personnages ce sont des Espagnols authentiques du XVI<sup>e</sup> siècle ou des Français du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les drames où l'histoire est réduite au rôle d'un prétexte, les auteurs se contentent de garder quelques noms et quelques faits extérieurs, arbitrairement choisis et arrangés. La proportion de la vérité historique est différente. Il y a des pièces où elle est assez grande p. ex. *L'Alouette* de Jean Anouilh et *Le pauvre Bitos* (dans certaines parties bien entendu) du même auteur ne s'écartent pas trop de ce que l'histoire nous enseigne, mais dans leur ensemble les pièces dont on parle démontrent que l'histoire est tolérée par les auteurs seulement là où elle les aide à construire un caractère ou à appuyer leur thèse.

Dans certains cas particuliers le degré d'éloignement des données attestées par l'histoire est si grand qu'à vrai dire la pièce cesse d'appartenir au groupe des drames qui nous intéressent directement. A titre d'exemple on pourrait citer *Sodome et Gomorrhe* de Jean Giraudoux. Ici, il n'en reste exactement que le titre tiré de la Bible, et la catastrophe qui a frappé les deux villes est réduite à une seule. Le vrai sujet est la désunion entre l'homme et la femme qui leur rend la vie impossible. Le prétexte, comme on le voit, est de minime importance.

Une variante encore mérite une attention spéciale. On a essayé d'adapter les pièces antiques ou même modernes. Jean Cocteau s'est proposé de nous offrir une version abrégée d'*Antigone*, avec des anachronismes assez nombreux. La même méthode a été appliquée par la même poète pour l'adaptation de *Roméo et Juliette*: «Quant à Roméo, je voulais opérer un drame de Shakespeare, trouver l'os sous les ornements. J'ai donc choisi le drame le plus orné, le plus enrubanné»<sup>70</sup>. Jean Anouilh est allé plus loin. L'*Antigone*, qu'il nous a donné, reste fidèle dans les détails de l'action au modèle grec, mais la façon d'agir et la mentalité des héros est tout à fait moderne. Le problème essentiel de Sophocle disparaît. Ce qui reste, c'est la révolte d'une femme moderne qui proteste contre la banalité et l'ennui de la vie moderne, c'est le dégoût du monde contemporain qui pousse Antigone à la mort.

Le drame historique moderne est donc une réaction nécessaire contre cer-

<sup>70</sup> J. COCTEAU, *Théâtre*, T. I. Paris 1948, p. 35, 36.

taines exagérations du naturalisme qui n'admettait sur les tréteaux que les sujets modernes. Il répond aux différents besoins de la littérature contemporaine: il permet de faire revivre le passé glorieux, il stimule la fantaisie du public et des écrivains, en leur offrant la possibilité de suppléer aux lacunes que contiennent les documents, en inventant la façon de motiver les actions qui se déroulent sur la scène. La pièce historique, selon Mortier, exige, «outre un travail immense, une érudition considérable, elle requiert un talent supérieur, tous les dons de l'observateur, unis à toute l'intuition d'artiste. Il faut sculpter des cendres et y souffler, y faire renaître l'étincelle de la vie. Il faut qu'en surgissant de leur tombe, chacune des figures qui s'avancent vers nous parle le langage qui lui est propre, qui fut le sien»<sup>71</sup>. C'est le but que les dramaturges réalisent, en employant différentes méthodes et en formulant différentes conceptions de la pièce historique. C'est un fait désormais acquis qu'un «dramaturge n'est pas tenu à la rigueur de l'historien» dit Mortier en ajoutant qu'il n'a pas voulu «donner à l'histoire le pas sur la poésie, elle ne fut et ne sera jamais pour moi qu'un moyen accessoire, destinée à créer une atmosphère exacte autour d'un portrait»<sup>72</sup>. On peut dire que cette manière d'envisager les rapports réciproques entre la poésie et l'histoire dans le drame a été adoptée par la majorité des écrivains.

Le théâtre historique en France a donc une position assurée grâce à ce qu'il correspond au goût du public et aussi grâce aux possibilités inhérentes à son genre. Il fait revivre le passé, tout en gardant le contact avec l'homme contemporain par l'intermédiaire des allusions ou des modernisations savamment dosées. Il tente les poètes parce qu'il exige de l'imagination unie à l'intuition et à l'érudition. Rien d'étonnant donc que parmi les auteurs des pièces historiques, de plus en plus nombreuses, nous trouvions les noms des plus grands représentants de la littérature française moderne.



<sup>71</sup> A. MORTIER, *Quinze ans du théâtre*, p. 182.

<sup>72</sup> A. MORTIER, *Le divin Arétin*. Paris 1931, p. 9, 10.

TABLE DES MATIÈRES

Définition du théâtre historique . . . . .	3
Histoire et imagination . . . . .	5
Évolution du théâtre historique . . . . .	6
La tragédie néoclassique . . . . .	11
Le théâtre du Moyen Âge . . . . .	12
Pourquoi se sert-on de la matière historique au théâtre . . . . .	18
Comment se sert-on de la matière historique au théâtre . . . . .	22
Fidélité à la vérité historique . . . . .	36



## Bulletin:

- Fasc. 13-16. *Études Coperniciennes*, 1955-1957.  
Fasc. 17. *Adam Klewański et Toulouse*, 1959.  
Fasc. 18/1. *J. P. Niemcewicz*, 1960.

## Conférences:

- Fasc. 19. WITOLD POGORZELSKI, *L'activité scientifique de la section des équations intégrales de l'Institut Mathématique de l'Académie Polonaise des Sciences*, p. 10.  
ARKADIUSZ PIEKARA, *Sur l'effet de la saturation diélectrique et son rôle dans la chimie des composés organiques*, p. 5.
- Fasc. 20. JANUSZ LECH JAKUBOWSKI, *Aperçu des recherches scientifiques concernant la technique des hautes tensions à Varsovie*, p. 24.
- Fasc. 21. KAZIMIERZ LEPSZY, *La Renaissance en Pologne et ses liaisons internationales*, p. 20.
- Fasc. 22. JÓZEF HURWIC, *Les méthodes de vulgarisation scientifique dans les pays de l'Est*, p. 20.
- Fasc. 23. JÓZEF HURWIC, *Recherches diélectriques sur les interactions moléculaires dans les systèmes liquides à deux composants*, p. 16.
- Fasc. 24. IGOR ANDREJEW, *Le refus des aliments en droit pénal polonais, délit consistant à se soustraire à l'obligation alimentaire*, p. 16.
- Fasc. 25. JANINA ROSEN-PRZEWORKA, *Les sculptures de Słęza et le problème celtique en Pologne*, p. 26.
- Fasc. 26. JERZY STAROŚCIAK, *Problèmes de la codification du droit administratif en Pologne*, p. 20.
- Fasc. 27. STANISŁAW KOLBUSZEWSKI, *Le théâtre de Stanisław Wyspiański*, p. 24.
- Fasc. 28. JÓZEF LITWIN, *Les conflits d'attributions entre les organes administratifs et les tribunaux de droit commun d'après un projet de loi polonais de 1962*, p. 24.
- Fasc. 29. WITOLD CZACHÓRSKI, *L'obligation alimentaire d'après le droit polonais*, p. 34.
- Fasc. 30. KAZIMIERZ SMULIKOWSKI, *Les éclogites et leur genèse au cours du métamorphisme régional*, p. 28.
- Fasc. 31. JÓZEF GIEROWSKI, *Nouvelle orientation de la recherche historiographique sur la Silésie 1945—1962*, p. 18.
- Fasc. 32. PIOTR ZAREMBA, *Les principes du développement des villes portuaires*, p. 34.
- Fasc. 33. EUGENIUSZ MODLIŃSKI, *Aspects juridiques de la représentation ouvrière dans les entreprises en Pologne*, p. 20.
- Fasc. 34. JULIUSZ STARZYŃSKI, *Delacroix et Chopin*, p. 24 + 16 ill.
- Fasc. 35. BOGUSŁAW LEŚNODORSKI, *Institutions polonaises au siècle des Lumières*, p. 44.
- Fasc. 36. WITOLD HENSEL, *Méthodes et perspectives des recherches sur les centres ruraux et urbains chez les Slaves VII<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup> siècles*, p. 88.
- Fasc. 37. WITOLD NOWACKI, *Sur certains problèmes dynamiques de la thermoélasticité*, p. 24.
- Fasc. 38. WŁADYSŁAW KURASZKIEWICZ, *L'origine du polonais littéraire*, p. 13.
- Fasc. 39. STEFANIA SKWARCZYŃSKA, *Mickiewicz et la révolution de Francfort en 1833*, p. 20.
- Fasc. 40. KALIKST MORAWSKI, *Le roman historique moderne en France*, p. 20.
- Fasc. 41. PAWEŁ SZULKIN, *Leçons sur la théorie des ondes électromagnétiques* (sous presse).
- Fasc. 42. STANISŁAW BEREZOWSKI, *Cracovie et sa région. Exemple de méthode de régionalisation économique*, p. 42.
- Fasc. 43. MARIAN WERAŁSKI, *Le développement du système financier des entreprises d'État en Pologne*, p. 16.
- Fasc. 44. ALEKSANDER GIEYSZTOR, *La Pologne et l'Europe au Moyen Âge*, p. 15.
- Fasc. 45. ZDZISŁAW FEDOROWICZ, *Problèmes de la planification financière dans une économie socialiste*, p. 16.
- Fasc. 46. STANISŁAW HUECKEL, *Recherches dans le domaine de la mécanique des sols sur modèles réduits*, p. 52.
- Fasc. 47. KALIKST MORAWSKI, *Le théâtre historique moderne en France*, p. 40.



ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES  
CENTRE SCIENTIFIQUE A PARIS  
74, rue Lauriston, Paris 16°  
Tél. KLÉ. 51-91