

KALIKST MORAWSKI
Poznań

QUELQUES ASPECTS DE LA TRAGÉDIE HISTORIQUE MODERNE EN FRANCE (I.)

I. CAUSES GÉNÉRALES DE LA RÉNAISSANCE DE LA TRAGÉDIE

La tragédie moderne commence au XVIII^e siècle avec Diderot, Lessing, Schiller. Elle est en grande partie la continuatrice et l'héritière de la tragédie française classique du siècle précédent. Sans remonter jusqu'aux sources de la tragédie moderne, rappelons d'une façon brève quelles sont les causes générales qui ont amené la renaissance de cette forme théâtrale difficile et qui au public moderne pourrait paraître surannée, ou tout au moins nettement démodée.

Les causes du renouvellement de la tragédie sont les mêmes que celles du théâtre historique en général, il suffit donc de les énumérer sommairement. Tout d'abord c'est l'évocation du passé qu'on oppose au présent. C'est ensuite, dans certains cas, la fuite de la réalité qu'on craint ou qu'on comprend mal. Il y a quelquefois des motifs contradictoires qui sont à la base de l'intérêt qu'on porte à la tragédie. Pour les uns c'est un repos que l'on trouve dans sa forme bien ordonnée, après les extravagances et les bouleversements dont le monde moderne est très souvent témoin. Les autres, au contraire, cherchent dans la tragédie, qui présente d'habitude des gestes héroïques et des passions fortes, de nouveaux stimulants et de nouvelles sources d'énergie. On peut citer ici l'exemple de Gabriele D'Annunzio qui a donné à la plupart de ses drames le nom de tragédie. L'attitude précédente a été bien caractérisé par Henri Ghéon: «Car le signe de l'art décadent ce n'est pas l'anarchie, l'impatience de créer autrement, la folie, mais précisément cette sagesse moutonnière qui se réfugie dans le souvenir d'une perfection révolue, qui s'exténue à en évoquer l'ombre, qui use monotonnement chaque touche d'un instrument déjà usé»¹.

Aux autres se rapportent bien les mots d'Antoine Artaud: «Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons avant tout besoin d'un théâtre qui nous réveille nerfs et coeurs»².

¹ H. Ghéon, *Nos directions*, Paris 1911, p. 133.

² Cité d'après J. Lemarchand, *Six mois de théâtre à Paris*. «L'Arche», VIII: 1945, p. 105; K. Morawski, *Le Théâtre historique en France après 1918*, »Roczniki Humanistyczne K.U.L.«, Lublin 1955, p. 265, 266.

La tragédie pouvait bien donner des leçons utiles à notre époque, et c'est pourquoi Romain Rolland, sans parler d'autres auteurs, a écrit ses *Tragédies de la foi*, comme aussi son théâtre de la révolution.

La renaissance de la tragédie moderne peut être considérée comme une forme de la réaction contre le romantisme et le naturalisme, *Iphigénie* de Moréas en est la meilleure preuve. L'attitude des symbolistes était favorable à la reprise au théâtre de la forme tragique, mais avec plusieurs restrictions. L'esprit esthétique, si cher aux symbolistes, trouve un goût vif dans ces belles pièces qui, comme a dit A. Bellesort: «ne vieillissent pas, elles reprennent vie en touchant le plateau de la scène»³. Pierre Valin conclut ses réflexions sur le théâtre, en constatant que la forme qui convient le mieux aux symbolistes c'est: «la tragédie dont l'action est lente, les caractères généraux, et le style riche et ample»⁴. La forme de la tragédie convenait au fond aussi à Maurice Maeterlinck qui: «veut réfléchir sur la destinée de l'humanité entière, et devant la destinée tous les hommes sont égaux: individualité, race, époque n'existent plus»⁵. La tragédie était aussi au-dessus des époques et des nations. Les symbolistes se proposent de matérialiser les sentiments et les idées par des personnes ou des objets, et c'est à cause de cela qu'ils se sentent mieux dans le domaine où cette matérialisation est plus facile à réaliser, c'est-à-dire dans la légende, le mythe et l'allégorie, libres des entraves formelles, inséparables du genre tragique.

La renaissance de la tragédie moderne en France signifie la reprise de la forme et de l'essence de la tragédie, de ce qu'on pouvait appeler l'esprit tragique. Pour certains auteurs la forme et l'esprit ce sont deux choses étroitement unies, qu'on ne peut pas séparer. Les autres, au contraire, abandonnent vite la forme de la tragédie classique, comme étant surannée et peu apte à exprimer les idées modernes, mais s'efforcent de rester fidèles à l'esprit tragique.

II. ESPRIT TRAGIQUE

Quelles sont les conceptions qu'on se fait de la tragédie et surtout de son essence, de ce que nous appelons esprit tragique? Les opinions ne sont pas concordantes, mais certaines idées se dégagent qui sont adoptées par la majorité des auteurs des tragédies modernes.

D'après Jean Segond la tragédie c'est le jeu des passions qui amènent un conflit inévitable, où l'action dramatique procède du développement des caractères des personnages agissants. Le conflit le plus dramatique et le plus significatif est celui qui est: «l'intérieur à l'âme héroïque, l'oppose elle-même à soi». L'indifférence envers la destinée est contraire à l'esprit tragique, le héros doit mener une lutte contre les forces adverses qui essayent de briser sa résistance⁶.

³ A. Bellesort, *Le Plaisir du théâtre*, Paris 1938, p. 8, 9.

⁴ Cf. D. Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre*, Paris 1934, p. 93.

⁵ Cité d'après Knowles, *op. cit.*, p. 281; v. aussi p. 31.

⁶ J. Segond, *La Signification de la tragédie*, Paris 1943, p. 137, 146.

La tragédie moderne exige, selon August Closs, «ein Mysterium vom Wechselspiel zwischen Ich und Gemeinschaft und im inneren des eigenen Herzens als Schauplatz eines aussergewöhnlichen grossen Schicksals [...] Keine Tragik auch kein lebenswürdiges Dasein kann ohne die Grösse (wenn schon nicht die Freiheit) bestehen»⁷.

La tragédie moderne exige que les conflits soient d'une grandeur qui dépassent le cadre d'une médiocrité quelconque. On ne considère pas que la souffrance tragique doit être toujours la conséquence de la faute du héros, en s'éloignant ici des modèles de la tragédie grecque. La faiblesse du caractère des personnages de la tragédie contribue beaucoup à rendre sa situation encore plus difficile, mais elle ne doit pas être obligatoirement la source du conflit tragique. La tragédie antique voyait la cause des situations tragiques dans les forces qui ne dépendent pas de l'homme, qui viennent de l'extérieur. La tragédie d'Oedipe, par exemple, a été provoquée par les circonstances auxquelles le héros était étranger, il ne savait pas avoir tué son père, avoir épousé sa propre mère. La tragédie moderne préfère d'autres situations. C'est le caractère de l'homme qui est à l'origine de sa tragédie. Les drames de Shakespeare en fournissent les meilleures preuves⁸. René Doumic a eu raison quand il a dit que la tragédie en général et la tragédie moderne en particulier: «nous met sous les yeux les effets de la passion portée à son paroxysme»⁹. L'étude de la plupart des tragédies modernes comme celles de D'Annunzio ou de Cocteau (*Renaud et Armide*), sans parler des tragédies de Mortier et de Poizat, nous confirme cette thèse. Dans la tragédie de Cocteau ci-dessus mentionnée, la passion amoureuse de l'enchanteresse Armida est poussée en effet jusqu'au paroxysme, elle perd la tête, elle renonce à sa dignité d'être supérieur aux hommes, en un certain moment elle devient une passion incarnée, elle rejette l'immortalité sans amour. Renaud est aussi aux prises avec sa passion qui atteint son point culminant au moment où Olivier, son écuyer, lui dit: «Vous aimez un fantôme». Renaud répond immédiatement: «Un fantôme, Olivier, qui souffre et qui m'est cher». Tous les deux, Renaud et Armide, après avoir vaincu le paroxysme, deviennent capables de renoncer à leur passion contraire à leurs devoirs¹⁰.

III. FORMES ET SOURCES DE LA TRAGÉDIE MODERNE

Gustave Lanson voit deux formes modernes de la tragédie:

«a) La tragédie pure, produit d'une analyse esthétique qui extrait le tragique de la vie, l'isole, le concentre dans une oeuvre toute poétique, légende, épopée ou vision symbolique.

⁷ A. Closs, *Formprobleme und Möglichkeiten zur Gestaltung der Tragödie in der Gegenwart*, [dans:] *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, p. 490.

⁸ K. Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, p. 3, 21, 99.

⁹ R. Doumic, *Le Théâtre nouveau*, Paris 1908, p. IV; J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, p. 87-98.

¹⁰ K. Morawski, *Jean Cocteau dramaturg*, Lublin 1955, p. 47 et suiv., J. Cocteau, *Théâtre*, Paris 1948, t. 1, p. 236.

b) Le drame tragique, représentation synthétique de la vie dans ses contrastes et sa complexité, qui maintient le tragique latent sous les apparences de la réalité et le fait éclater par endroits¹¹.

En effet la tragédie moderne crée de grands tableaux qui sont consacrés à la vision synthétique d'un conflit p. ex. politique (*Sylla* de Mortier) ou d'un conflit entre la passion intellectuelle et la concupiscence charnelle (*Bellérophon* de Mortier). Bien entendu l'échelle des conflits tragiques est très vaste, on ne cite ici que quelques exemples typiques.

Hervieu a essayé de réduire à trois les sources du tragique dans la vie contemporaine: la légèreté mondaine, la loi, la nature du coeur humain¹².

Toutes ces tentatives de la classification des motifs tragiques qu'on rencontre au théâtre ne donnent que des résultats partiels, les possibilités des sujets tragiques sont trop vastes, pour être enfermées dans une seule formule. En tout cas, on peut être d'accord avec Paul Ernst qui voit dans le théâtre tragique une forme supérieure du drame poétique¹³. Certains sujets tragiques s'usent, quand il se répètent trop souvent, comme a justement constaté Brunetière. Dans ce cas-là tout devient: «un vain bruit de paroles et sous tout cela rien de vécu ni de senti ni de pensé et par conséquent de sincère. Ainsi finit la tragédie».

Gabriele D'Annunzio, malgré son talent qu'on ne peut mettre en doute, n'a pas réussi parfois à éviter cet écueil. *Il Ferro* ou sa version française *Le Chèvre-feuille* répète le motif central de *Più che amore*, c'est-à-dire la nécessité pour un surhomme de surmonter la morale. Les mélanges des traits des caractères disparates démontrent les personnages de *La Nave* et surtout l'héroïne principale Basiliola, une demi-barbare et en même temps une femme raffinée qui recherche les effets éblouissants. Nous citons cet exemple pour démontrer que même des talents incontestables tombent souvent victimes de l'usure des sujets tragiques¹⁴.

IV. ÉLÉMENTS DE LA TRAGÉDIE

La tragédie moderne, comme chaque tragédie, doit contenir certains éléments indispensables pour son existence-même. Le conflit tragique ne peut pas être banal et doit avoir des conséquences graves pour le personnage intéressé, il doit contenir des éléments de surprise pour exciter la curiosité des spectateurs et enfin doit être précédé de scènes qui le préparent. L'analyse de la plupart des tragédies confirme la justesse de ce point de vue. Prenons *Inès de Castro*. Poizat nous présente un conflit entre le bonheur familial et les devoirs envers l'Etat, entre les devoirs d'un prince et ceux d'un époux. Les surprises ne manquent pas. L'arrivée de l'Infante

¹¹ G. Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris 1954, p. 191.

¹² Cité d'après Lanson, *op. cit.*, p. 189.

¹³ Cf. P. Ernst, *Tagebuch eines Dichters*, München 1934, p. 37, 38, 40.

¹⁴ Cf. F. Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 7^e série, Paris 1903, p. 193; A. Caraccio, *D'Annunzio dramaturge*, Paris 1951, p. 189, 190.

et le projet de la marier avec Don Pedro font éclater une bombe: Pedro est déjà marié avec Inès de Castro. A cette occasion nous apprenons dans quelles circonstances ce mariage a eu lieu, quelles sont les sentiments des héros de la tragédie. Le dénouement est la conséquence logique de la situation et des caractères des personnages qui mènent le jeu¹⁵. De nouveau on pourrait alléguer ici beaucoup de cas pareils.

L'évolution de la tragédie moderne tend à souligner de plus en plus l'importance de la volonté humaine comme facteur principal de la tragédie. La destinée qui joue un rôle prépondérant dans la tragédie grecque, p. ex. dans le cas d'*Oedipe*, cède ici la place à la volonté humaine qui fait que les héros modernes luttent contre les pensées, contre les forces ou les moeurs purement humains. La tension tragique se manifeste aussi bien dans les sujets tirés de l'histoire que dans la tragédie qui présente les hommes et les problèmes contemporains. La différence entre ces deux formes de la tragédie consiste en ceci que la tragédie historique doit trouver les moments tragiques et choisir parmi eux les plus importants, elle doit donc écarter les détails de la vie quotidienne et les péripéties de la vie des personnes privées, dont l'existence n'est pas attestée par l'histoire ou qu'il serait difficile de mettre dans les cadres de la vraisemblance historique. La tragédie à sujet moderne précisément s'occupe des cas typiques de la vie. Les tragédies de Strindberg ou d'Ibsen peuvent servir d'exemple¹⁶. Mais comme a dit Lassale, on doit considérer: «für die höchste Aufgabe der historischen Tragödie und somit der Tragödie überhaupt die grossen und kulturhistorischen Prozesse der Zeiten und Völker zumal des eigenen, zum eigentlichen Subjekte der Tragödie, zur dramatisch zu gestaltenden Seele derselben zu machen»¹⁷. Une grande partie d'originalité des auteurs des tragédies modernes c'est précisément la recherche des sujets et des problèmes vraiment grands et dépassant les cadres de la médiocrité. Il faut ajouter ici que les écrivains français choisissent très souvent des sujets fournis par l'histoire ou la légende.

On nous propose différentes formes de la tragédie, on se demande si notre époque est favorable à l'éclosion de ce genre dramatique. Il paraît que oui. Selon Hebbel la tragédie fleurit aux époques des crises et des transitions. La première époque c'était le passage de la croyance aux dieux à la croyance au Fatum, la seconde est marquée par l'épanouissement de l'individualisme protestant qui a secoué les bases de l'ordre moyenâgeux. La troisième époque serait celle d'aujourd'hui, de l'opposition des masses organisées à l'individu, qui prétend garder sa liberté entière¹⁸.

¹⁵ G. Freytag, *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1898, p. 85.

¹⁶ Cf. O. von der Pfordten, *Werden und Wesen des historischen Dramas*, Heidelberg 1901, p. 21, 22; J. Peterson, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos. Grenzfragen zur Gegenwartsform des Dramas*, Stuttgart 1940, p. 53.

¹⁷ Cité d'après F. Sengle, *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart 1952, p. 153; v. aussi p. 146, 149.

¹⁸ Cf. E. Bentley, *The Modern Theatre*, London 1948, p. 24, 25, 29

V. HÉROS MYTHOLOGIQUE

Le héros tragique était à l'origine un héros mythique: «Il évoluait dans un monde surhumain. Chacun de ses gestes, chacune de ses attitudes présentait une signification profonde, assez éloignée de son sens littéral. Les mythes en effet ne sont pas seulement de belles histoires destinées à bercer notre ignorance, à émerveiller nos âmes d'éternels enfants. Le mythe est un carrefour de la pensée totale, une hauteur d'où nous vient l'impression de rassembler, de dominer toutes nos valeurs»¹⁹.

Ces valeurs intrinsèques des mythes nous expliquent déjà en grande partie pourquoi la tragédie moderne en France donne préférence aux sujets mythiques et historiques. Jacques Scherer explique cela d'une façon convaincante. L'histoire permet mieux de «faire ressortir la psychologie individuelle des personnages de la tragédie». L'histoire et le mythe contiennent plusieurs allusions et: «le public est redoutablement exercé à voir partout des allusions d'actualité personnelles ou politiques» et enfin: «plusieurs auteurs s'attachent à un fait historique dont ils tirent des leçons ou des exemples»²⁰.

VI. MODERNISATION DE LA TRAGÉDIE

Le renouvellement de la tragédie est caractérisé par Edmond Sée comme il suit: «Cependant la tragédie, la tragédie classique, handicapée en apparence par le drame romantique, n'était point morte et devait prendre, par la suite, un nouvel essor, singulièrement à la fin du siècle dernier, aux environs de 1894, grâce à de nombreux poètes et créateurs de théâtre dit en plein air. L'on put saluer alors une véritable renaissance tragique et y participent de façon militante les Péledan, Moréas, Roger Dumas, Joachim Gasquet, Alfred Mortier, Marcel Schwob, Claudel, pour ne citer que les principaux. Seulement ces zéloteurs inédits de la tragédie mirent tout en oeuvre pour la rajeunir, la renouveler eux aussi, chacun selon ses goûts, ses moyens, ses tendances personnelles, soit en substituant aux alexandrins une prose lyrique cadencée, soit en donnant à leurs productions des prolongements idéologiques, moraux, sociaux, inédits, en les baignant dans l'époque-même où ils vivaient, dans une ambiance, une atmosphère contemporaines»²¹.

En effet cette citation un peu longue contient tout les éléments essentiels de la nouvelle tragédie. Comme on a déjà dit plus haut, il s'agissait de faire revivre la tragédie classique sous la forme consacrée par la tradition littéraire ou d'y mettre un contenu nouveau. Nous pouvons omettre certains noms cités par Edmond Sée. Moréas se proposa de faire revivre la tragédie antique, ce qui correspondait à ses goûts, dûs en partie à son origine grecque. Péledan et les autres appartiennent à la

¹⁹ M. Guicheteau, *Tragique et tragédie*, «Revue d'Esthétique», Paris 1957, N^o. 4., p. 445; v. aussi p. 453.

²⁰ J. Scherer, *Un Théâtre historique existe-t-il en France?*, «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault». Théâtre historique, Paris 1957, décembre, p. 8, 9, 10.

²¹ E. Sée, *Notre époque et le théâtre. Le mouvement dramatique 1930—1931*, Paris 1932, p. 264

tendance classique et symboliste en même temps. Ce qui nous intéresse directement ce sont les tentatives modernes, après le symbolisme, de faire renaître la tragédie. Les exemples les plus probants qu'on puisse alléguer ce sont ceux de Romain Rolland, de Saint-Georges de Bouhélier, d'Alfred Mortier, d'Alfred Poizat, auxquels on pourrait ajouter encore les adaptations grecques de Paul Claudel (*Les Choéphores*), les adaptations d'*Antigone* dues à Jean Cocteau et Jean Anouilh, les tentatives de créer une tragédie modernisée faites par André Suarès (*Electre*, *Oreste*). On ne peut pas passer sous silence les oeuvres récentes originales comme *La Chute de Jézabel* (1941) de Marc Beigbeder ou *La Peine capitale* (1948) de Claude-André Puget.

Ici se pose un problème important et difficile à résoudre. Le théâtre français contemporain peut se vanter de plusieurs pièces dont le contenu tragique est hors de doute, mais que les auteurs ont évité d'appeler: tragédie. Cela provoque des malentendus sans fin. Qu'il nous soit permis de citer un exemple caractéristique. Jacques Vier a analysé quelques aspects du style de la tragédie française contemporaine en prenant comme exemples: *Caligula* de Camus, *Antigone* d'Anouilh, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux. Sans doute les pièces ci-dessus mentionnées possèdent de nombreux éléments tragiques, mais leurs auteurs se sont contentés de leur coller l'étiquette de pièce tout court. Jacques Vier analyse les traits caractéristiques du style et de la langue de ces pièces et il en arrive à la conclusion que la tragédie moderne a abandonné le vers en le remplaçant par la prose, il constate le goût bien marqué pour les comparaisons tirées du domaine physique, le penchant et le recours à la trivialité, la complaisance dans le réalisme brutal, l'abondance d'éléments lyriques et épiques qui: «y sont maintenus sous pression». Jacques Vier ainsi justifie son point de vue: «Je me propose d'exposer si les tragédies contemporaines, malgré toutes les licences de forme qu'elles affichent, et dont la prose n'est que la première, malgré les incohérences qu'elles cultivent, méritent encore le nom de poème dramatique, définition orthodoxe du genre», et en arrive à la conclusion que ce sont les éléments tragiques qui donnent le ton aux ouvrages qui l'intéressent particulièrement²². Bien sûr on pourrait allonger considérablement cette liste des pièces qui contiennent les parties tragiques à un degré peut-être encore plus fort. Le critère qu'il faut adopter serait le suivant. Il faut considérer comme tragédie seulement les pièces dont les auteurs se sont proposés de recréer ce genre, consacré par la tradition, en respectant la forme et le contenu ou seulement le contenu. C'est la pleine conscience de recourir à cette espèce du théâtre qui décide ici. C'est donc la volonté bien soulignée de se servir du modèle tragique, c'est l'intention de l'auteur qui tranchent la question. Quand le poète se propose d'écrire une pièce à laquelle il donne la forme de la tragédie et le contenu tragique, alors nous nous trouvons de front devant la tragédie. Cela rétrécit considérablement le nombre de tragédies dans le théâtre français contemporain. Le problème tragique seul ne

²² Cf. J. Vier, *Quelques aspects du style de la tragédie française contemporaine*, [dans:] *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, p. 478-483.

suffit plus, il y faut en outre la forme, composée d'éléments que la tradition en commençant par Aristote a reconnue comme typique pour ce genre du drame. C'est à cause de cela que les œuvres dramatiques de Mortier, de Poizat et en partie de Saint-Georges de Bouhélier, de Claudel et de Cocteau appartiennent au groupe qui nous intéresse ici. L'analyse de ces œuvres permet de comprendre mieux le caractère de la tragédie moderne.

Kurt von Fritz a justement remarqué que le développement de ce genre a subi l'influence triple: de l'interprétation chrétienne du sens de la vie humaine, ensuite de la morale stoïque et enfin du modèle de la tragédie grecque. Ces trois éléments ont pesé lourdement sur la conception de la tragédie moderne en général et sur la notion de l'esprit tragique en particulier²³.

Les écrivains qui se mettent à composer des tragédies attachent une grande importance à la forme. On considérait le drame et la tragédie comme l'art parfait, tandis que le roman était un demi-art, parce que la forme bien définie et consacrée par la tradition lui faisait défaut²⁴. Les auteurs des tragédies n'admettaient qu'une seule forme: celle de la tragédie grecque ou de la tragédie française du XVII^e siècle.

La plupart des auteurs contemporains donnent à leurs héros les passions fortes, qui sont la cause de luttes inexorables.

VII. L'ACTUALITÉ DANS LA TRAGÉDIE MODERNE

On modernise la tragédie tout en conservant l'esprit tragique traditionnel. Ce sont les passions éternelles: l'amour, la haine, l'ambition que la tragédie fait revivre devant les spectateurs. La modernisation consiste en cela que les héros se trouvent situés dans les conditions créées par la vie moderne, et même s'ils gardent leurs noms mythologiques ou historiques, ils pensent et ils sentent comme les héros modernes²⁵.

L'intérêt qu'on porte à la tragédie est vif surtout dans le milieu intellectuel. Il y a des groupes qui se spécialisent dans le genre tragique. Le groupe de Théâtre antique a été fondé en 1936, et jouait le 3 mai 1936 les *Perses* d'Eschyle. Les étudiants du groupe de Théâtre antique de la Sorbonne travaillent dans le plus strict anonymat, leur nombre ne saurait dépasser la trentaine. Ils estiment ainsi servir la cause de la civilisation antique en faisant connaître au public du XX^e siècle les beautés inconnues ou mal connues du répertoire classique²⁶.

La tragédie sous différentes formes appartient maintenant au répertoire des meilleurs théâtres en France. Elle est capable d'éveiller l'attention du public à cause

²³ Cf. K. Fritz, *op. cit.*, p. 32; v. aussi p. 54, 99.

²⁴ Cf. A. Schmidt, *Literaturgeschichte. Wege und Wandlungen moderner Dichtung*, Salzburg—Stuttgart 1957, p. 168, 169, 170.

²⁵ Cf. B. Crémieux, *L'Antiréalisme au théâtre*, «Nouvelle Revue Française», XL: 1933, p. 664, 665.

²⁶ Cf. «Cahiers d'Art Dramatique». Information, documentation. Fondés et dirigés par L. Chancerel, Paris juillet 1945, p. 33.

des allusions à l'actualité qu'on recherche souvent artificiellement et à cause de sa beauté peut-être un peu froide, mais majestueuse et inspirant le respect. Il est intéressant à ce propos de rappeler les péripéties de la représentation de *Coriolan* de Shakespeare à la Comédie Française, en 1934, au moment de l'affaire Stavisky. Les souvenirs d'Emile Fabre, administrateur général de la Comédie Française en 1934, nous renseignent bien sur le comportement du public. C'était une soirée houleuse. Les esprits avaient été excités par les événements, par les récents scandales. M. Fabre se demandait si certaines scènes et certaines répliques de *Coriolan* ne seraient pas accueillies par des murmures ou par des applaudissements trop significatifs. Les prévisions de M. Fabre ont été justes. Les braves enthousiastes ont souligné toutes les phrases dans lesquelles on s'efforçait de voir des allusions aux événements du jour, à la politique du gouvernement et des allusions à la crise du régime politique du pays²⁷.

Cette histoire prouve que le public ne reste pas indifférent pendant les représentations des tragédies, qu'elles sont capables de l'émouvoir et de le passionner et cela à cause des éléments d'actualité qu'on voulait à tort ou à raison y déceler.

VIII. LA BEAUTÉ DANS LA TRAGÉDIE MODERNE

Il y a encore une autre cause à laquelle on peut attribuer une grande partie de l'intérêt du public pour la tragédie, c'est la beauté de ce genre théâtral. Alfred Mortier, en défendant le public français auquel on reprochait les goûts superficiels pour les pièces banales, était d'avis que ce public pouvait comprendre les chefs-d'œuvre du théâtre mondial, y compris la tragédie. Pourquoi? Parce que: «avant tout il s'agit de comprendre que la tragédie est une chose d'art, *a thing of beauty*, comme disent les Anglais. Or une chose de beauté n'a pas d'époque. Ce qu'on appelle l'idéal moderne ne lui est pas opposable»²⁸. En effet le public reste toujours sensible à la beauté des sentiments héroïques et à l'esprit poétique qui doit se trouver dans chaque tragédie écrite avec du talent et selon les règles.

IX. LA TRAGÉDIE CLASSIQUE D'ALFRED POIZAT

Analysons maintenant les tragédies de certains auteurs qui consciemment se sont voués à cette espèce de drame. Commençons par Alfred Poizat (1863—1936). Il débuta par l'adaptation des pièces antiques. Il consacra en outre une partie de ses efforts à l'histoire littéraire en publiant *Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel* et autres ouvrages de critique littéraire. Mais ce qui nous intéresse ici ce sont les tentatives de faire revivre la tragédie en France. Son théâtre a été publié en deux volumes. Le premier contient: *Sophonisbe, Circé, Inès de Castro, Méléagre et Ata-*

²⁷ Cf. E. Fabre, *De Thalie à Melpomène. Souvenirs de théâtre*, Paris 1947, p. 201—227.

²⁸ A. Mortier, *Dramaturgie de Paris*, Paris 1917, p. 8.

lante, Sainte Cécile, Echo et Narcisse, tandis que dans le deuxième se trouvent: *Electre, Antigone, Le Cyclope, Saul, Le Déluge, Latone, Pandion*.

Ce coup d'oeil rapide sur les sujets du théâtre de Poizat nous renseigne sur le fait que c'est l'antiquité classique, la Bible, les histoires des saints et l'histoire du Moyen Age qui lui fournissent les thèmes des ses drames. Alfred Poizat a sa conception propre de la tragédie que voilà: «un pur, harmonieux et sublime poème, une sorte de symphonie grandiose et mélancolique sur un sujet où l'humain et le divin se mêlent, s'unissent, se confondent, presque nous excitant à la fois à la pitié et à la rêverie sur certains mystères de nos coeurs et sur certains problèmes de la destinée»²⁹. Ajoutons tout de suite que le modèle d'une telle tragédie est, selon Poizat, *Phèdre* de Racine. Poizat se propose de faire revivre la tragédie racinienne qu'il imite dans le style, très souvent dans la forme et dans le choix des sujets. «L'idée qui a dirigé mon effort a été de reprendre la suite de l'entreprise de Racine» — avouet-il carrément³⁰.

La conception de la tragédie de Poizat a subi quelques changements au cours du temps. En comparant l'*Iphigénie* de Goethe et de Racine il pensait tout d'abord qu'il suffit d'adapter la tragédie grecque au goût du public contemporain. Il se déclare pour le maintien du chœur qui, selon lui, donne à la tragédie son allure grandiose, en prolongeant l'action par le retentissement qu'elle trouve dans l'âme des spectateurs. Le chœur donne une interprétation morale et idéologique au problème soulevé par la tragédie. Avec les Grecs, il donne une préférence nettement marquée aux sujets puisés à la mythologie antique.

Les conditions indispensables pour la réussite de la tragédie sont d'après lui: poème et action. Poème signifie: «aborder par son sujet un ordre de sentiments et de pensées supérieur en mettant en scène l'homme dans ce qui lui est le plus caractéristique et dans ses rapports avec ses transcendances»³¹.

La tragédie doit réaliser non seulement les conceptions littéraires de l'auteur, mais aussi son humanisme, visible déjà dans la définition du poème. Pour notre poète la culture et l'humanité sont deux notions inséparables, le drame doit refléter l'aspect éthique et culturel de notre destinée. Les valeurs éternelles de la tragédie française du XVII^e siècle doivent contribuer aussi à la régénération morale de la France, un problème dont on a beaucoup parlé au début de notre siècle. Mais Poizat ne méconnaît pas la mission artistique de la tragédie. D'accord avec Pierre de Nolhac il voit dans l'humanisme aussi une école qui nous a restitué la compréhension et le goût de la civilisation antique, qui est la source principale de la plupart de ses thèmes³². La conception de Poizat est nettement classique, il continue l'école de Nisard pour rejoindre Pierre de Nolhac, Moréas et Charles Maurras, tout en

²⁹ Cité d'après O. Just, *Alfred Poizat. Ein Beitrag zur neuklassischen Bewegung in Frankreich*, Leipzig 1936, p. 25; cf. K. Morawski, *Le Théâtre historique en France après 1918*, p. 267.

³⁰ Cité d'après Just, *op. cit.*, p. 9.

³¹ Cité d'après Just, *op. cit.*, p. 28; v. aussi p. 10, 23, 26.

³² *Op. cit.*, p. 28, 60, 64.

rejetant l'athéisme de ce dernier. Il est conséquent dans ses opinions quand il méconnaît la valeur de la littérature française du Moyen Age. Il partage ici les préventions de Gabriel Hanotaux et d'autres, en disant que ce n'est pas une grande littérature, parce que les sujets importants ont été exprimés au Moyen Age en latin. Il rejette aussi le romantisme, comme Maurras, en voyant en lui la manifestation de l'esprit étranger, de l'anarchie morale et intellectuelle, de l'individualisme qui ne connaît pas de limites. Le romantisme est contraire au bon sens, à l'ordre et à la clarté, qui ont trouvé une pleine expression dans le classicisme. Il y a encore une chose significative. Poizat a vécu à une époque de crise, rien d'étonnant qu'il éprouve une vive sympathie pour les écrivains des siècles de transition et de crises. Ils ont un grand mérite aux yeux de Poizat: ils ont sauvé le catholicisme et la civilisation au milieu d'une débâcle générale. Parmi ces auteurs qu'il estime hautement nous trouvons: Fortunat, Sidoine Apollinaire, Saint Avit, Grégoire de Tours³³.

La dépendance de Racine est visible dans quelques tragédies de Poizat et surtout dans *Sophonisbe*. Ce sujet a été l'objet d'études aussi bien que des drames. Nous avons différentes *Sophonisbes* de Trissino, de Saint Gelais, de Montchrétien, de Mairet, de Corneille, de Voltaire, sans parler des tragédies consacrées à cette reine par les Espagnols (Maguelo), les Allemands (Lohenstein, Plumicke, Gramberg, Prölss), les Anglais (Marston, Lee etc.). Poizat en a fait un pendant de *Mithridate* de Racine. La construction est classique: la narration des messagers et des confidents, nombre de personnes est réduit au minimum, concentration sur le problème intérieur politique et moral. De même *Electre* est aussi maintenue dans le style de la tragédie du XVII^e siècle. C'est un dialogue où on insiste sur les éléments épiques, on met en relief particulier les personnages principaux.

Sainte Cécile dans la version de notre poète devient une tragédie religieuse et politique en même temps. La Sainte devient le symbole et le porte-parole du christianisme, tandis que Marc Aurèle représente la libre pensée et la philosophie païenne. L'empereur s'oppose au christianisme en tant que Romain et noble, le premier rejette la religion étrangère, qu'on croit hostile à la nation, le deuxième rejette la religion des pauvres et des déshérités. Les motifs religieux, nationaux et sociaux déterminent l'attitude des personnages de la tragédie de Poizat. Le conflit est renforcé par le mariage de Cécile avec un noble romain qu'elle convertit au christianisme, en contaminant ainsi la pureté de la classe dirigeante.

Il est impossible de soumettre à l'analyse détaillée toutes les tragédies de Poizat, ce qui comporterait plusieurs répétitions inutiles, parce que les-mêmes données reviennent dans toutes les tragédies s'il s'agit de la forme. Arrêtons-nous donc sur une de ces tragédies, à vrai dire typique, sur *Inès de Castro*, représentée pour la première fois en 1912. L'histoire tragique d'Inès a été l'objet de quelques drames avant Poizat. Parmi les plus importants citons la pièce de A. Ferreira (portugaise), écrite vers 1550, une tragédie selon le modèle de Sénèque, ensuite *La tragedia de*

³³ *Op. cit.*, p. 74.

doña Inès de Castro de Lope de Vega et *Reinar despues de morir* de Vélez de Guevara. S'il s'agit de versions françaises nous avons à signaler celle de Houdar de la Motte et de L. E. Arnault: *Pierre de Portugal* (1823). La dernière version, celle sans doute la plus connue, est *La Reine morte* de Henry de Montherlant (1941).

Inès de Castro a attiré l'attention de plusieurs dramaturges de différents pays. Il y a une riche floraison des drames sur Inès en Allemagne. C'est l'histoire d'une jeune dame de Castille, épouse du prince héritier Don Pedro de Portugal. Son beau-père, le roi Alphonse V, l'a fait assassiner, pour que Don Pedro puisse épouser une princesse comme l'exigeait la raison d'Etat. Deux ans après la mort d'Inès en 1357, don Pedro, devenu roi de Portugal, s'est vengé de ses assassins et fit rendre les honneurs royaux au cadavre d'Inès.

Voilà en quelques lignes les traits essentiels de cette histoire devenue très vite célèbre. Camoëns aussi en parle dans son poème épique: *Os Lusíadas*. La construction de la pièce est classique. A vrai dire l'action est concentrée autour d'un moment principal: Don Pedro va-t-il sauver son bonheur familial, autrement dit, réussira-t-il à garder Inès auprès de lui? L'unité de lieu est aussi conservée dans un sens un peu élastique comme on le pratiquait au théâtre classique: en tout cas elle ne quitte pas le palais royal. L'unité de temps est un peu problématique, c'est vrai, mais de nouveau par la suite et l'enchaînement d'événements donne l'impression d'une continuité. De cette façon on peut admettre que tout se passe dans une seule journée. Nous savons que deux ans ont séparé en réalité la mort d'Inès de Castro et la proclamation de Don Pedro roi de Portugal. Pour obéir aux exigences de la forme de la tragédie classique, Poizat n'hésite pas de s'éloigner de la vérité historique.

En général les pièces classiques disposent d'un nombre limité de personnages. Poizat suit ici la tradition. L'action est condensée, pas de détails inutiles. Dès le premier acte on nous introduit en plein sujet. Le germe de complications futures et le caractère du problème tragique se trouvent dans les tristes présages de Don Pedro. Il est inquiet, il soupçonne Gonzales d'être capable d'égorger Inès et ses enfants. Il revendique son droit au bonheur personnel qu'il oppose à la raison d'Etat. Le conflit est défini d'une façon suivante:

On traite mon coeur comme un bien de nation,
On dispose de moi comme d'une province³⁴.

L'arrivée de l'Infante, la conversation qu'elle a eu avec Don Pedro précipitent l'action. Le roi décide d'intervenir, il exhorte l'Infante à ne pas quitter la cour: «Faites votre devoir, le reste me regarde»³⁵.

L'acte premier contient toutes les données de la future catastrophe et annonce un élément nouveau: le rôle que va jouer le roi.

L'acte II est le développement de la situation à laquelle a abouti l'acte précédent. Le conflit entre le roi et son fils est mûr, il exige d'autres décisions. Inès veut faci-

³⁴ A. Poizat, *Théâtre*. 1ère partie, Paris, s.d., p. 119.

³⁵ *Op. cit.*, p. 130.

liter la solution et propose à son mari de quitter la cour pour sauver les enfants. Bien entendu Don Pedro refuse cette offre dictée par l'amour d'Inès pour lui.

Bien; les événements se pressent et mon père
Que le moindre retard à ses vœux exaspère
M'a fait signifier que je l'attende ici.
Mais si ses plans sont faits, les miens le sont aussi.
Pour ne pas l'irriter, je feins de me soumettre,
Puis au premier moment, dès cette nuit peut-être,
Je m'évade, je fuis cette horrible maison,
Que l'on croit mon palais, qui n'est que ma prison³⁶.

Il ne reculera même pas devant la perspective de la guerre, parce qu'il défend: «Le droit qui prime tout, celui de la famille»³⁷. Ses plans ont été déjoués par l'arrivée inattendue du roi. Une altercation violente suit qui sert à préciser les points de vue sur le problème moral qui est à la base de la situation tragique qui approche de son point culminant. Ce conflit résultera de différents points de vue sur les questions morales. Pedro dit: «Ma conscience ne m'adresse aucun reproche», à quoi répond le roi:

Tel acte est vertueux chez un bon laboureur
Qui déshonorerait le front d'un empereur,
Pedro, c'est une loi différente qui règle
Les pieds du sanglier et les ailes de l'aigle.

Pedro demande si: «Rien en soi ne distingue une vertu d'un vice», et il reçoit la réponse suivante: «On doit sacrifier ses goûts à son devoir»³⁸.

Le roi brandit la menace d'emprisonnement de Pedro, celui-ci accuse Gonzales d'être traître et de vouloir s'emparer du pouvoir, en attirant ainsi notre attention sur le rôle que Gonzales va jouer dans l'acte suivant. Inès implore la pitié du roi et de la princesse. Cette dernière veut la sauver.

L'acte III met en relief l'influence néfaste de Gonzales. Il vient d'apprendre qu'en ville la plupart des habitants prennent partie pour le prince en prison. Il décide de faire tuer Inès en comptant sur la force d'oubli de Pedro. Le roi qui est très malade du cœur convoque son conseil. Il n'est pas sanguinaire, il veut épargner la vie d'Inès à condition qu'elle consente à rompre avec Don Pedro, en pensant qu'il s'agit d'une liaison passagère. Quand il apprend que le mariage de son fils avec Inès a été approuvé par Rome, il agit selon ses principes:

Mais malheureuse, il n'est plus remède,
Contre la mort je ne puis plus vous secourir

à quoi Inès répond: «Pour m'être bien conduite il me faudra mourir». Elle accepte son sort, parce qu'il est «si doux de s'immoler pour ceux qu'on aime», mais elle

³⁶ *Op. cit.*, p. 131.

³⁷ *Op. cit.*, p. 131.

³⁸ *Op. cit.*, p. 136, 137.

craint pour Don Pedro : «le reproche muet de ma sanglante image»³⁹. La catastrophe suit maintenant sa course logique et inéluctable. Inès désespérée est livrée à Gonzales qui l'assassine. Le roi secoué par des émotions trop fortes meurt d'une crise cardiaque, Don Pedro libéré est proclamé roi. Mais il est trop tard pour sauver Inès. Gonzales qui essaye de fuir est arrêté et pendu. Pedro ne peut que rendre les honneurs posthumes à la reine Inès.

Telle est la construction de la pièce qui garde tous les traits extérieurs de la tragédie classique. Ajoutons encore le vers et le style riche en sentences, qui est propre à la tragédie classique. La différence entre la forme adoptée par Poizat et celle du théâtre du XVII^e siècle se réduit à peu de choses. Poizat, tout en gardant la concentration de l'action sur le problème psychologique, évite la prépondérance de la narration au détriment de l'action. Cette dernière a un rôle assez grand dans le drame de Poizat. La venue de l'Infante, les rencontres entre elle et Don Pedro et Inès, le duel verbal entre le père et le fils pendant une rencontre, les préparatifs au conseil de la couronne et la séance elle-même, l'intervention personnelle d'Inès qui ne quitte pas la scène presque jusqu'à sa mort, la venue de Don Pedro après la mort du roi, les honneurs rendus à la dépouille mortelle d'Inès — ce sont les éléments de l'action qui se déroulent sur la scène et qui permettent de réduire la narration mise dans la bouche des messagers et des confidents. Ces derniers à vrai dire n'existent presque pas dans la tragédie de Poizat, sauf Brito qui a d'ailleurs d'autres fonctions à remplir : il fait exécuter Gonzales en remplaçant ici Don Pedro.

Le problème essentiel est typique pour la tragédie classique — c'est le conflit entre les différents devoirs. Mais Poizat complique à dessein cette question pour en tirer des nouveaux effets dramatiques. Le conflit bouleverse surtout le roi qui lutte contre le sentiment de pitié et de sympathie qu'il éprouve pour la malheureuse Inès. Les devoirs du roi et ceux d'un homme se heurtent incessamment dans son âme en accélérant sa mort. Don Pedro à vrai dire ne ressent pas ce conflit. Pour lui il y a toute une hiérarchie des valeurs et dans cette hiérarchie le bonheur personnel prime les autres, y compris le devoir d'un prince. La partie lyrique se met souvent au premier plan, elle est en tout cas plus forte que chez Racine. Poizat a peut-être subit involontairement l'influence du drame romantique en créant le caractère noir de Gonzales. Chez Racine il n'y a pas mal de types négatifs : les ambitieux, aveuglés par la passion, les flatteurs, les mauvais conseillers. Mais Racine évite de surcharger les couleurs noires de ces caractères. Poizat, au contraire, accumule le plus grand nombre de vices dans la personne de Gonzales, qui nous rappelle un peu, toutes les proportions gardées, un Franz Moor des *Brigands* de Schiller ou un Jago de Shakespeare.

Le style et la langue sont imités des classiques. Le vers alexandrin, les sentences graves, le ton solennel, le vocabulaire élégant, sans aucune parole vulgaire caractérisent les pièces de Poizat.

³⁹ *Op. cit.*, p. 150, 151, 152.

Poizat reste fidèle à la forme et à l'esprit de la tragédie classique et grecque, il s'intéresse surtout aux conflits intérieurs qui déchirent l'âme humaine. Ses tentatives de modernisation sont bien timides. Il s'agit de rendre la tragédie moins statique, en développant l'action dramatique là où cela était possible. En général, Poizat nous donne une réplique assez bien réussie d'une oeuvre d'art propre au XVII^e siècle. Son originalité c'est l'interprétation qu'il donne aux situations et aux caractères qu'il introduit dans son théâtre.

(à suivre)