

GRENVILLE R. ROBINSON
Manchester

RÉPERTOIRE THÉÂTRAL ET PROBLÈMES DE SON EXPRESSION POLITIQUE

[I.]

LE THÉÂTRE FRANÇAIS ET LA GUERRE 1940 - 1945

Les accords de l'Armistice Franco-Allemand furent signés au mois de mai 1940. Les Français essayèrent de reprendre une vie normale, cherchant à oublier les troupes allemandes qui occupaient le nord de la France et qui menaçaient à tout instant la zone libre dans le sud du pays. Au cinéma et au théâtre on pouvait oublier, pendant trois ou quatre heures, jusqu'à l'ennemi qui patrouillait dans les rues des villes françaises. Les Allemands voulaient faire de Paris un grand centre de récréation pour leurs régiments et ils encouragèrent le plus possible la réouverture des salles de théâtre. A la fin de l'année 1940, plus de trente salles montaient des spectacles dans la capitale et en 1941 les recettes des bureaux de location atteignirent un montant complètement imprévu¹.

Tout en encourageant la gérance des théâtres, les Allemands établirent une censure rigoureuse, qui s'appliquait également aux journaux, aux livres et aux pièces de théâtre. Tout auteur qui aurait tenté une critique des occupants ou la mise-en-scène d'une pièce qui contenait des idées capables d'encourager les Français à s'opposer aux vainqueurs, aurait été interdit avant même que les répétitions eussent commencé.

Jusqu'au début de 1942, le sujet de la guerre ne figure pas sur la scène en France. Un engagement anti-nazi de la part d'un dramaturge aurait pu amener des conséquences pénibles: personne ne voulait, au début de l'occupation, risquer sa liberté, sa vie peut-être en se faisant dénoncer aux autorités par les censeurs qui auraient lu son oeuvre. Cela ne veut pas dire que personne ne pensait aux problèmes de l'occupation, de la collaboration ou de la résistance. Les difficultés étaient énormes, mais le dix janvier 1942 à la Comédie des Champs-Élysées le public vit *Jeanne avec nous* de Claude Vermorel.

¹ Voir L. O. Forkey, *The Theatres of Paris During the Occupation*, publié dans «The French Revue», février 1949, p. 299.

Vermorel avait écrit sa pièce trois ans plus tôt et la première représentation en avait été prévue pour le mois d'octobre, 1939. Remise jusqu'en mai 1940, à cause des hostilités qui venaient de commencer, la pièce fut présentée enfin en 1942. Lorsque Vermorel conçut l'idée de cette pièce la guerre civile régnait en Espagne et l'auteur reconnut que cette lutte acharnée l'avait inspiré. Il chercha dans un drame du Moyen Age tout ce qui pouvait toucher un public contemporain. L'année 1942 en France offrait bien des ressemblances avec 1431, plus même que l'auteur n'aurait pu le prévoir en 1939.

La Jeanne du titre est bien Jeanne d'Arc. Aucun Français ne pouvait ignorer l'histoire de la Pucelle, qui mena la lutte des Français contre les envahisseurs anglais. Il n'y avait rien de nouveau dans le sujet de la pièce, ni pour le public, ni pour les censeurs. Les représentations de la pièce reçurent l'autorisation nécessaire. Si la commission de censure ne vit pas le message que contenait la pièce, le public parisien le reconnut. La pièce eut un succès éclatant, trop éclatant pour ne pas paraître suspect aux Allemands qui, s'ils n'avaient pas deviné les sous-entendus de la pièce, avaient néanmoins appris à se méfier de tout ce qui réjouissait beaucoup le public. Ils interdirent la pièce presque aussitôt.

Pour les Français la présence même d'une héroïne telle que Jeanne d'Arc sur une scène française ne pouvait que rehausser leur morale: à la suite d'une défaite ignoble, ils retrouvèrent un peu de fierté en se rappelant la grandeur du passé. Ils trouvèrent dans la pièce de l'encouragement à mieux supporter les misères de l'occupation, à résister aux envahisseurs et à espérer que la défaite de 1940 serait finalement effacée au moment d'une libération certaine.

Pour ceux qui virent la pièce avant l'interdiction, la substitution du mot «allemand» pour «anglais» établissait un parallèle exact entre les événements de la pièce et la situation contemporaine. A la lumière d'une telle substitution des paroles comme celles d'un simple soldat au premier acte de la pièce revêtent une signification nouvelle et importante:

«Attends qu'on l'ait gagnée, la guerre, qu'on n'ait plus besoin de ces brutes. Les anguilles de la Seine n'auront pas faim de longtemps».

Jeanne elle-même, devant le tribunal qui va la condamner à mort, s'écrie:

«Si Dieu hait les Anglais? Ma foi, je n'en sais rien. Mais ce que je sais bien, c'est qu'ils seront bientôt tous hors de France».

Le procès de Jeanne devant ses juges français correspondait bien à l'expérience de beaucoup de Français au cours des années 1940 à 1944. Des Français qui collaboraient avec l'ennemi jugèrent et condamnèrent leurs compatriotes. La comparaison était inévitable. L'évêque Cauchon, qui est le collaborateur suprême de la pièce, fait entrer en jeu toute

la question de la justice sous l'occupation. C'est lui qui fait juger Jeanne par un tribunal militaire lorsque la cour civile ne prononce pas le verdict voulu. En France, la collaboration existait en même temps que les tribunaux militaires et la Gestapo. Les premières victimes avaient été martyrisées, et le public en avait eu connaissance. La Pucelle, jugée, torturée et exécutée par ses compatriotes, les représentants de l'ennemi toujours dans la coulisse, symbolisait ces victimes qui avaient subi les mêmes épreuves. La France était fière de Jeanne d'Arc et de tous ceux qui étaient morts au nom de la patrie.

D'une ironie parfaite, Vermorel laisse à Cauchon le soin de prononcer les paroles les plus électrisantes de la pièce entière :

«Camarades, une femme va paraître devant vous, qui est le symbole de ce que nous exécrons tous, de ce que nous croyons à jamais aboli: la guerre, une cause ignoble et rétrograde, l'esprit de la haine dont l'Europe est pourrie. Je vous demande de l'oublier. Oubliez notre pays saigné à mort, nos églises en ruines, vos offices perdus!»

Cauchon s'adresse à la cour dont il est le président. L'effet de ces paroles sur l'assistance de 1942 est facilement prévisible: l'appel de l'évêque pour l'oubli des crimes de l'ennemi en faveur de l'acceptation d'une paix ignoble est transformé en un appel à la résistance, à la reprise de la guerre pour racheter le sacrifice de tant de vies françaises.

La pièce de Vermorel fournit aux Français un renouveau de courage, face à l'occupation. Elle fit appel à la résistance à l'envahisseur. Pourtant l'auteur ne se borna pas à considérer seulement une guerre. La pièce renferme aussi une condamnation amère de la guerre elle-même. La guerre vue par ceux qui se battent, souvent sans le vouloir, est stupide et indigne. La politique qui entraîne la guerre ne vaut pas les vies qu'elle coûte.

Destinée à illustrer une situation de 1938, *Jeanne avec nous* trouva une signification encore plus actuelle en face des problèmes de 1942. La pièce rendit le courage et l'espoir à ceux qui le virent. Presque à la fin de la pièce, Jeanne lance ce dernier défi à son peuple pour affermir son esprit. Elle fait une peinture fière de ses compatriotes :

«Paysans qui empoignent leur faux dès que l'on touche à leur lapin, ces mêmes casaniers, ces réfractaires debout pour la croisade contre l'esclavage et l'injustice, c'est un peuple vaincu, fourbu, désarmé, qui sur un ordre refait face et gagne la bataille. La France, c'est l'audace, l'orgueil, la sainte brutalité, l'héroïsme. Comme il est doux, le mot patrie, quand il s'allie au mot révolte!»

Le peuple français résista, il fit sa révolte et il gagna la lutte contre l'agresseur. La pièce de Claude Vermorel contribua à cette victoire en encourageant les Français à un des moments les plus noirs de l'histoire de leur pays.

Le sort de *Jeanne avec nous* n'était point propre à inciter d'autres dramaturges à mettre en scène des pièces qui portaient sur les problèmes contemporains. Il faut attendre plus d'un an pour trouver une autre pièce qui touche la situation française sous l'occupation. La pièce de Vermorel vise directement la guerre. Jean-Paul Sartre, dans *Les Mouches*, est préoccupé par une idée beaucoup plus vaste: le problème de la liberté de l'individu, de sa place dans l'univers, de la relation de l'homme avec son propre sort. Sartre se sert de l'histoire d'Oreste qui pour venger son père Agamemnon, assassiné par sa femme Clytemnestre, tue non seulement Clytemnestre mais aussi Egisthe, son amant devenu son mari dès la mort d'Agamemnon.

Oreste a d'autres soucis: il trouve les citoyens de sa ville natale accablés par le poids de leur culpabilité dans la mort d'Agamemnon et de leur acceptation d'un assassin comme roi. La religion s'est alliée aux pouvoirs temporels pour tenir le peuple asservi dans une pénitence perpétuelle. Oreste veut libérer d'abord sa soeur Electre et ensuite les habitants de la ville d'Argos de cet esclavage. Oreste trouve sa liberté personnelle en se révoltant contre les dieux tyranniques et contre les représentants humains de ces dieux. Il se révolte contre Jupiter et il tue Egisthe: par conséquent il se trouve libre et Jupiter est impuissant devant cette liberté. Sartre est le chef du mouvement existentialiste et le sujet des *Mouches* est en premier lieu philosophique et existentialiste.

La première de cette pièce eut lieu au mois de juin, 1943. La date est importante, car la liberté n'existait pas pour la plupart des Français à ce moment-là. Dans le personnage d'Oreste ils virent leur propre image: Argos devint vite la France et ensuite il ne fut point difficile de substituer pour Egisthe l'envahisseur et pour Clytemnestre une collaboratrice. Les spectateurs français ne se trompèrent pas.

Après la défaite de 1940, le gouvernement de Vichy avait recommandé à la France de voir dans cette défaite honteuse un châtement qui résultait de la frivolité et de l'impiété marquant les années vingt et trente. L'occupation était une expiation. Les habitants d'Argos subissent un genre de mystification semblable à celui inventé par Vichy. Que la comparaison inévitable entre Argos et la France soit valable, on ne peut pas le nier, car Sartre lui-même reconnaît:

«Dans *Les Mouches* écrite sous l'occupation, je voulais lutter tout spécialement contre la fameuse mystification de Vichy: courbez la tête et faites *mea-culpa...*»².

Dès qu'on accepte l'identification proposée par l'auteur lui-même, toute la pièce devient un puissant appel à la résistance. Egisthe se trans-

² «Libération», le 11 septembre, 1959.

forme en symbole de l'usurpateur allemand, Clytemnestre en collaboratrice indigne et Oreste s'identifie avec tout résistant. Et cet appel? Lorsque Jupiter et Egisthe sont en train de discuter la liberté, on trouve le dialogue suivant:

JUPITER

[...] les hommes sont libres. Ils sont libres, Egisthe. Tu le sais et ils ne le savent pas.

EGISTHE

Parbleu, s'ils le savaient, ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour leur masquer leur pouvoir.

Quel message pour la France: le pouvoir de l'opresseur peut être brisé à condition que le peuple sache que la liberté est là et qu'il n'a qu'à la prendre. Sartre lui a fourni le seul fait nécessaire. Oreste a réussi à trouver sa liberté en se révoltant contre l'autorité établie et en tuant: La résistance, appuyée par la force, a gagné son but. Les Français réussiront aussi et de la même façon. La pièce, tout en soutenant les actions d'Oreste, soutient aussi l'action de tout résistant qui, pour amener la libération, se trouve dans la nécessité de tuer un collaborateur. La victoire est certaine et toute action qui avance cette victoire est légitime.

L'appel était clair: la pièce fut vite supprimée par les censeurs allemands. Comment est-ce possible que la pièce ne fût pas interdite plus tôt, puisqu'elle devait passer devant les censeurs avant de recevoir l'autorisation d'être mise en scène? D'abord, comme *Jeanne avec nous*, *Les Mouches* est située dans le passé, loin des événements du vingtième siècle. Une pièce de l'antiquité n'avait rien d'alarmant pour les autorités. En plus, la pièce avait un but métaphysique qui s'accordait bien avec la tradition existentialiste allemande, issue de l'oeuvre de Martin Heidegger et de celle de Karl Jaspers. Le choix du système existentialiste était plutôt flatteur pour les conquérants allemands. Ce n'est qu'après la fin de la guerre que Sartre devint le chef des existentialistes modernes: en 1943 Sartre aurait pu facilement passer pour un disciple des philosophes allemands. L'effet que la pièce eut sur le public parisien attira l'attention du tribunal de censure: les idées étaient philosophiques, universelles. *Les Mouches* est écrite sur des plans différents. Tout en se penchant sur des problèmes contemporains, Jean-Paul Sartre écrivit une pièce sans date. Sur le plan contemporain, elle réussit complètement. Ironiquement, le fait même que la pièce fut interdite en reste la meilleure preuve.

Deux mois après *Les Mouches*, parut *Les J3 ou la nouvelle Ecole* de Roger Ferdinand. La pièce a pour base un sujet actuel mais l'auteur s'occupe du développement des caractères de la pièce et nullement des

événements de son époque. La guerre n'est que l'arrière-plan de la pièce et de ce fait la pièce se situe en marge de cette étude. Parmi beaucoup d'autres pièces de ce genre citons par exemple *Les Incendiaires* de Maurice Clavel et *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux.

Avec la présentation de *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux, le 11 octobre 1943 au Théâtre Hébertot, nous revenons à la guerre proprement dite. Giraudoux avait déjà abordé ce sujet en 1935, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*³.

Giraudoux choisit un grand thème humain comme sujet de toutes ses tragédies: la vie et la mort, la guerre et la paix; mais l'auteur avait une autre intention que la didactique. Pour lui, l'essentiel du théâtre était la tragédie elle-même. Il choisit ses intrigues dans les mythes classiques et dans les légendes bibliques, non pour déguiser un engagement contemporain, comme nous l'avons déjà vu chez Sartre par exemple, mais plutôt pour y trouver la pureté, la beauté et les éléments de la tragédie universelle. *Sodome et Gomorrhe* constitua une étape dans le développement du théâtre de Giraudoux. La pièce a sa place dans l'ensemble de son oeuvre tragique. Elle ne fut pas écrite avec des soucis d'actualités au premier plan. Le souci principal de Giraudoux est de tous les temps.

Dans la préface de la pièce, Giraudoux insiste sur le seul fait que, tôt ou tard, tous les empires s'effondrent, surtout quand ces empires sont à l'apogée de leur puissance. Tandis que Giraudoux pensait à tous les empires du passé et que la pièce s'occupe de la destruction de l'empire des deux villes, ce qu'il évoque contient quelque chose de prophétique en ce qui concerne la situation de 1945 en Europe. Comme les empires de jadis, l'empire allemand devait finalement s'écrouler. Si les empires les plus justifiés à durer se sont effondrés, l'empire d'Hitler devrait disparaître comme tous les autres car le sort des empires ne change jamais.

Dans cette constatation, les Français, subjugués par les Allemands, trouvèrent un espoir certain: la libération viendrait. Ainsi, selon Giraudoux, un empire résultant d'une guerre ou d'une série de guerres serait en lui-même transitoire. L'auteur ne se borne pas cependant à considérer seulement cet aspect du problème. Son attitude envers l'effet des batailles sur ceux qui se battent est nettement indiquée. Toujours dans la préface de la pièce, la guerre et le désastre naturel sont comparés.

³ Cette pièce, présentée par Jean Vilar au Théâtre National Populaire à Paris en 1963, contribua beaucoup à la tentative de Vilar de manifester au monde les dangers toujours présents que représentent l'élément guerrier qui se trouve dans l'âme de l'homme, dans un monde où les possibilités d'une guerre nucléaire n'ont pas réussi à amener le règne de la paix.

Ils sont terribles tous les deux, terribles, douloureux, meurtrissants. Giraudoux ne voit que les victimes de ces phénomènes effroyables, les innocents qui souffrent et qui meurent.

Giraudoux reconnaît aussi la bêtise humaine et l'élément guerrier qui se trouve au fond de l'âme de tout homme:

«On appelle fin du monde, le jour où le monde se montre juste ce qu'il est: explosible, submersible, combustible, comme on appelle guerre le jour où l'âme humaine se donne à sa nature. Nous avec le feu qui brûle, l'eau qui noie, le gaz qui étouffe. Nous vivons avec la haine, la bêtise. Ce sont nos risques».

1943: 1969; les risques sont les mêmes. Dans *Sodome et Gomorrhe* Giraudoux dépeint le sort inévitable des empires: la misère des victimes, la folie des combattants et aussi la fatalité de la guerre tant que la nature de l'homme restera constante.

La fin de la pièce est bien pessimiste: les deux villes ne trouvent aucun rapprochement possible, les deux protagonistes principaux le disent, chacun à leur tour. La raison ne peut rien contre l'entêtement humain. Plus pessimiste encore est la dernière direction scénique: «Le monde disparaît».

La bombe atomique n'existait pas au moment où Giraudoux conçut l'idée de la pièce — elle constitue de nos jours un risque de plus pour l'humanité. Giraudoux fut pessimiste et si l'on tient pour vraisemblable ses avis, nous qui sommes encore en vie avons le droit de craindre ces tendances humaines qu'il évoqua dans *Sodome et Gomorrhe*.

Jean Giraudoux fut le premier à partir de 1940 à s'occuper des problèmes de la guerre. Il mourut avant la fin de la deuxième guerre mondiale, mais ses idées sont toujours vivantes et toujours valables. Si, dans cette pièce, des allusions à la situation française, et même à la fin de l'occupation se laissent dégager du texte, les thèmes principaux font partie des grands débats actuels sur la guerre et la paix. Giraudoux, sous la forme d'une des plus grandes tragédies de l'histoire de l'Homme, la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe, présente au monde le plus grand problème qui lui reste à résoudre s'il ne veut pas disparaître.

Quatre mois seulement avant les débarquements alliés en Normandie, parut *Antigone* de Jean Anouilh, qui reçut sa première représentation le 4 février 1944 au Théâtre de l'Atelier. L'histoire d'Antigone qui préfère la mort à la vie, si la vie devait dépendre de l'acceptation de la politique opportuniste de son oncle, Créon, est bien connue. Cette intrigue de loyauté personnelle opposée à l'autorité tyrannique suggéra que Jean Anouilh avait écrit une allégorie de la France opposée à l'occupation allemande. Le public qui vit une telle allégorie dans *Les Mouches* ou dans *Jeanne avec nous* ne tarda pas à voir une morale dans la pièce

d'Anouilh. Pour lui, Créon symbolisa le raisonnement qui mène au compromis — et en 1944 compromis ne voulait dire rien d'autre que collaboration — et Antigone devint le symbole de la résistance à ce compromis et à l'oppression. Créon se trouva dans la même situation que Pétain: comme le Maréchal, il choisit de faire tout ce qu'il put pour sa patrie, en collaborant avec l'envahisseur. Antigone fut la résistance déraisonnable qui s'opposa au compromis du chef de l'Etat.

La question qui se pose d'emblée est de savoir si l'auteur écrivit la pièce comme un appel à la résistance, avec un but nettement politique ou si la politique qui se laisse dégager du contenu d'*Antigone* n'est effectivement qu'accessoire aux projets d'Anouilh. Evidemment, Anouilh avait connaissance des idées de résistance et de collaboration qui prévalaient en 1944. Pourtant ces problèmes ne sont pas nouveaux dans son théâtre. Déjà en 1932, dans *Jézabel*, le jeune héros Marc avait le choix entre une vie heureuse, en acceptant un compromis et une vie misérable qu'il devrait supporter s'il résistait à toutes les persuasions qui le tentaient. Le refus du bonheur mondain, au prix du compromis est un des thèmes principaux de l'oeuvre de Jean Anouilh, qui reparait même quinze ans après *Antigone*, dans *Becket*, où le célèbre martyr anglais a toujours le choix entre la mort certaine et la vie, s'il veut bien faire un compromis pour plaire à son roi.

Jusqu'au moment d'écrire *Antigone*, Anouilh n'avait jamais manifesté le désir d'engager son théâtre dans les débats politiques. Il est bien plus vraisemblable de voir dans cette pièce la continuation des grandes préoccupations dramatiques de l'auteur. Pourtant les idées d'Anouilh reflétaient les préoccupations de ses compatriotes. La coïncidence était évidente et le public n'eut pas complètement tort en interprétant la pièce comme le commentaire de la situation contemporaine, car les conclusions d'Anouilh et celles des Français résistants se ressemblaient totalement. Comme Sartre, comme Giraudoux, Anouilh avait pensé à un grand thème universel et tout grand thème universel peut s'appliquer à n'importe quel moment de l'histoire sinon l'universalité du thème n'existe pas. La France vécut ces grands thèmes entre 1940 et 1944.

Il faut donc chercher les allusions aux problèmes d'actualité dans le texte même de la pièce. Au début de la pièce, Antigone s'obstine à essayer de couvrir de terre le cadavre de son frère Polynice qui est mort au cours d'une révolte non réussie. Comme Créon a ordonné que Polynice soit laissé sans sépulture et sans pleurs, quiconque oserait lui rendre les devoirs funèbres serait puni de mort. Créon n'ose pas tolérer une désobéissance; il lui faut maintenir son pouvoir. Tout raisonnable, il essaie de convaincre Antigone de la stupidité de la résistance, mais Antigone avoue qu'elle s'est bien rendue compte des conséquences de ses

actions. Elle s'était mise du côté d'une révolte contre le régime de Créon et elle était prête à donner jusqu'à sa vie pour faire ce qu'elle devait faire. La révolte de Polynice avait entraîné celle d'Antigone. A la fin de la pièce la situation se reproduit car Ismène, soeur d'Antigone, sera convertie à la résistance, à l'exemple d'Antigone.

Beaucoup de Français étaient déjà morts pour la Résistance en 1944. Dans *Antigone*, on peut voir un défi aux vivants de justifier ces morts en résistant eux-mêmes, quel que soit le prix de cette résistance. La conduite d'Antigone fut un exemple et une inspiration pour les Français. Elle le serait pour tout peuple vaincu n'importe où dans le monde.

Quant à Créon, il fut vite identifié avec le chef d'Etat français, Pétain: avocats tous les deux du compromis et de la collaboration. Toute la politique des deux hommes se trouve résumée dans ces paroles de Créon: «Il fallait bien», qui pourraient leur servir de devise. Cette devise avait déjà excusé mainte action lâche en France, à cette époque, surtout de la part des collaborateurs. La politique de Pétain avait entraîné de grandes souffrances pour tous ceux qui avaient résisté à son régime. Il avait laissé faire les Allemands quand ceux-ci avaient voulu punir les Résistants. Les collaborateurs avaient même fini par prendre sur eux cette tâche terrible, avec tout ce qu'elle entendait de torture et de condamnation à mort. Créon y pense à l'égard d'Antigone mais y renonce devant la fermeté d'Antigone qui jure de recommencer sa lutte dès qu'elle retrouvera assez de forces.

Antigone refuse même la grâce que lui offre Créon. Lorsque Créon lui révèle que Polynice n'est point le héros qu'elle avait cru, elle reste ferme et préfère la mort à la vie, si cette vie doit dépendre d'un compromis. Pour Antigone, l'acceptation de cette grâce mènerait à la honte. Pour le lecteur désintéressé, la situation est certainement l'affirmation de l'héroïne d'Anouilh qui justifie ses actions dans le cadre de l'univers de Jean Anouilh. La vie, si elle dépend d'un compromis, ne vaut rien. Même si la situation a sa mesure d'absurdité, le choix est certain. Créon ne peut comprendre l'obstination de sa nièce et lui demande: «Pourquoi fais-tu ce geste alors? Pour les autres, pour ceux qui y croient? Pour les dresser contre moi?» Une réponse affirmative de la part d'Antigone appuyerait l'hypothèse qu'Anouilh se met du côté de la résistance et d'Antigone et des Français de 1944. Mais Antigone répond par la négative. Le caractère inévitable de la situation est à voir dans ces paroles d'Antigone à Ismène: «[Créon] doit nous faire mourir, et nous devons aller enterrer notre frère». Ce même conflit existe entre Henri II et Thomas Becket. Lorsque le roi essaie de se réconcilier avec Becket, celui-ci refuse d'y penser. Henri lui demande d'être logique et Becket répond: «Cela n'est pas nécessaire, mon roi. Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on

a été chargé — jusqu'au bout». Antigone, comme Becket, mène une lutte personnelle. Elle a son devoir à faire, mais il s'agit plutôt d'un devoir envers elle-même qu'un devoir envers son frère mort. En cela, *Antigone* s'inscrit dans la tradition des pièces d'Anouilh qui continue à se développer longtemps après *Antigone*.

Il faut donc constater que ceux qui virent dans cette pièce une protestation contre l'occupation allemande et contre la politique de Pétain se trompèrent. Cependant, les correspondances entre les idées d'Anouilh et celles du peuple français en 1944 sont évidentes. La représentation de la pièce justifia suffisamment ceux qui avaient voulu la considérer comme un exemple de résistance destiné aux Français. A tort ou à raison, voilà ce qu'ils firent et pendant plusieurs années la pièce eut une réputation politique. Comme c'est le cas avec *Les Mouches* de Sartre, de nos jours on accepte l'universalité du sujet d'*Antigone*, mais dans une étude de la guerre au théâtre, *Antigone* trouve sa place, même si l'auteur ne destina pas son ouvrage à une telle interprétation.

Quelques semaines seulement après *Antigone*, on donna la première représentation d'*Un Don Juan* par Michel Aucouturier. L'intrigue en est simple: le Don Juan de 1944 est laid, timide et amoureux d'une jeune cousine. La cousine méprise son soupirant mais aidé par Marianne, une courtisane, il réussit à gagner le coeur de sabien-aimée. Comme tous les Don Juan, il avait séduit beaucoup de jeunes filles au cours de sa carrière amoureuse et il meurt poignardé par l'amant d'une des jeunes filles. La pièce ne fut en apparence qu'une variation sur le thème du seigneur espagnol dont les exploits ont attiré l'intérêt de maint dramaturge.

Aucouturier écrivit la pièce en Allemagne, à l'Oflag XVII A, sous les yeux mêmes des Nazis. Présentée à la censure, la pièce fut remise intacte à l'auteur. L'histoire de Don Juan fut connue et les censeurs n'y virent rien d'exceptionnel. Michel Aucouturier cependant fut français et prisonnier. Il ne pensa qu'à la vengeance et à une justification personnelle et puisqu'il s'était constitué prisonnier, il en ressentit une honte continuelle. Sur les sept tableaux de la pièce, un seul nous concerne. Le public et la presse s'en aperçurent immédiatement et dans les journaux de l'époque les critiques y firent allusion le lendemain de la première, ce qui fut en soi extraordinaire sous l'occupation. Dans cette scène, on voit la guerre telle qu'elle est, vue par le prisonnier. Elle n'a rien de glorieux: la misère, le dégoût, le désir d'en finir — voilà les caractéristiques de la guerre vues par le combattant. La Paix est son rêve: la Paix et la délivrance de l'oppression. Dans *Un Don Juan*, Michel Aucouturier a aussi un message pour tous ces Français qui restèrent chez eux pendant le combat et qui blamèrent les soldats qui, eux, s'étaient battus. L'auteur ne s'en prend pas aux collaborateurs mais il flétrit tous les non-combattants qui, sains

et saufs, loin de la bataille, critiquèrent les efforts des armées françaises, englouties par des forces supérieures.

Comme Sartre, Aucouturier châtie l'aspect de la politique de Vichy que l'auteur des *Mouches* avait qualifié de *mea culpa*. Don Juan affirme qu'un peuple n'est vaincu que lorsque ses chefs lui font une âme de vaincu. Don Philippe qui représente sur la scène les idées d'Aucouturier, lui fait cette réponse: «La défaite — je ne l'accepte pas. Je vais rentrer dans l'ombre pour combattre encore, et où que je sois, je ferai face!».

D'Allemagne, Aucouturier évalua la situation en France et en rejeta le blâme sur les chefs qui exigeaient une attitude de soumission honteuse de la population. Il refusa d'admettre cette attitude et lança un défi au gouvernement, à l'ennemi et à tout le peuple français. Il dépeignit le modèle du résistant et exhorta tout Français patriote à suivre l'exemple de Don Philippe. En 1944 la résistance devint de plus efficace et la pièce d'Aucouturier ne passa pas sous silence.

Le vingt-cinq août 1944, Paris fut libéré: l'armée de Leclerc entra dans la capitale où les Résistants s'étaient déjà emparés du pouvoir. Quoique le combat continuât aux bords du Rhin, l'occupation, le gouvernement de Vichy et toutes les horreurs subies par la population de la France disparaissaient. Pendant les luttes qui devaient amener la libération de Paris, les théâtres furent fermés et la grande épuration qui suivit la défaite des Allemands et le retour du général de Gaulle fit que plus d'un an s'écoula avant que *Les Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir ne fût jouée, le 29 octobre 1945. La pièce est située dans une ville flamande au quinzième siècle, assiégée par les Bourguignons. La nourriture devient rare et les conseillers de la ville veulent savoir ce qu'il faut faire des «bouches inutiles»: ceux qui sont incapables de se battre. La réponse est simple: il faut s'en débarrasser en les tuant. Cette décision n'est pas nécessaire, car les non-combattants se décident à se sacrifier sans y être forcés.

Simone de Beauvoir résuma ainsi sa raison d'avoir écrit la pièce: «Mon but consistait à affirmer un certain sens de la réalité humaine, à prouver que la lutte pour la liberté exige l'union des moyens avec la fin»⁴. Cette idée sera reprise par d'autres écrivains: Camus dans *Les Justes* (1950) et Sartre dans *Les Mains Sales* (1948) par exemple: elle est devenue un des grands problèmes débattus par les écrivains existentialistes ou communistes. Encore une fois, la pièce que nous étudions a un but qui dépasse les bornes d'une seule guerre ou d'une situation particulière.

⁴ «Le soir», le 18 octobre, 1944.

Simone de Beauvoir suggéra elle-même que sa pièce manifestait quelques affinités avec l'époque contemporaine quand elle affirma dans «Le soir»: «Je l'ai terminée à Pâques 1944 et elle a été reçue aussitôt par le Vieux-Colombier. Nous étions résolus, à titre d'expérience, à la soumettre à la censure allemande. La libération nous en a dispensés».

Dans *Les Bouches inutiles*, la tyrannie d'un gouvernement dans une ville assiégée ressemblait suffisamment à la situation de la France sous le régime de Vichy, pour que l'auteur voulût voir si la censure autoriserait les représentations. Simone de Beauvoir s'était associée avec la Résistance et son attitude dut y être sympathique. Son thème principal était détaché de l'actualité mais dans les détails de l'intrigue paraissaient des idées qui avaient des rapports très évidents avec l'actualité. Ce furent ces qui lui donnèrent l'occasion de douter de l'acceptation de sa pièce sous l'occupation. A part la suggestion du thème principal que les citoyens doivent être prêts à se sacrifier pour le bien de leur patrie, une idée paraît dans cette pièce qui la lie étroitement aux *Mouches* de Sartre. Les assiégés reconnaissent que: «Avant notre révolte, les hommes se traînaient comme des bêtes dans la misère et la peine. Ce n'est pas trop que de sacrifier quelques vies pour que désormais la vie ait un sens». Le message est net: si la pièce avait été présentée avant la libération, elle aurait servi d'encouragement aux Résistants à ne plus accepter les misères créées par les tyrannies de Vichy. Vers la fin de la pièce, deux phrases rappellent de nouveau Sartre. Etant donné la liaison Sartre-de Beauvoir, qui avait commencé à l'université et qui dure encore, et aussi considérant les préoccupations philosophiques et politiques des deux écrivains, il serait étonnant que leurs idées n'aient pas suivi le même chemin au sujet de la Résistance. Si la phrase: «Il fallait bien» de Créon d'*Antigone* était la devise de la collaboration, celle que l'on trouve dans *Les Bouches inutiles* caractériserait tout aussi bien la Résistance: «Ce n'est pas l'heure des questions et des remords. Il faut agir».

Toutes les pièces considérées jusqu'ici ont été d'écrivains qui étaient en contact direct avec les forces de l'Allemagne. De ce fait, les auteurs ont dû prendre soin de ne pas critiquer ou de ne pas dépeindre la vraie situation qu'ils voulaient porter à l'attention du public. La censure et la peur des conséquences ont réussi à limiter les allusions contemporaines. En 1943, Jean-Richard Bloch était à Moscou, et loin des difficultés qui affrontaient ses semblables en France, il écrivit *Toulon*. Bloch ne dut pas déguiser ses sentiments et ses opinions. Il fit jouer la pièce d'abord en Afrique où elle connut un succès éclatant, puis en France après la libération et son succès y fut encore plus grand qu'en Algérie.

La pièce narre les événements du vingt-sept novembre 1942 à Toulon. Hitler voulait se servir de la flotte française contre la Grande-Bretagne

et ses alliées. La flotte avait été amarrée à Toulon après l'armistice, dont une des clauses garantit que les navires français ne seraient jamais utilisées pour faire la guerre à la Grande-Bretagne. Hitler, en 1942, décida d'attaquer Toulon et de prendre la flotte, mais les matelots français coulèrent leurs bâtiments plutôt que de les rendre aux Allemands. Bloch seul parmi les auteurs étudiés put faire à loisir et sans risque cette grande fresque de la France pendant les années de l'occupation. En 1944, la pièce fit appel à la grandeur de la Résistance et à l'héroïsme de la France. Elle flétrit d'une façon vive et amère tout ce qui était contraire à l'esprit de résistance et en Algérie, chez les Français libres, la pièce trouva un public sympathisant. Après la libération, l'accueil de *Toulon* comporta quelque chose de sinistre. La France était en proie à un grand règlement de comptes entre les anciens Résistants et les anciens collaborateurs. *Toulon*, jouée sur la scène d'un théâtre d'Etat dans la capitale ne put qu'enflammer les esprits en soulignant les rôles opposants des deux factions à un moment critique de l'histoire de la France. En 1942, Bloch avait épousé le point de vue des Résistants persécutés. En 1945, les Résistants étaient devenus les persécuteurs et la pièce de Bloch a dû renouveler l'élan d'épuration au sein de tout Résistant qui l'avait vue.

Dès le début de la pièce, le parti pris de Bloch est mis en évidence. Il place tout de suite Pétain du côté des Allemands. Pour Pétain la fierté ne devait plus exister en France: il fallait ramper afin d'expié les erreurs du passé. Un officier allemand formule l'attitude allemande envers la France, attitude qui renferme celle du Maréchal: «Si vous [les Français] vouliez faire les fiers, il fallait le faire les armes à la main. Maintenant, il faut ramper». Bloch ne perd jamais l'occasion de flétrir le gouvernement de Vichy et la politique de collaboration. Il veut contredire les idées de Vichy en mettant en scène un des plus grands efforts de résistance des patriotes français. Il fait voir aussi que la politique de Pétain et l'image de Pétain sont une déception pour tous les Français, même ceux qui y avaient cru au début.

L'Allemagne nazie est condamnée partout d'une façon tranchante et terrible. Les camps de concentration, la Gestapo, la brutalité des soldats occupants, la torture, tous témoignent du degré de sauvagerie et d'inhumanité qu'a atteint cette race guerrière. La flotte coulée, les Résistants de Toulon triomphants, un procès est dirigé contre le chef des Allemands. Par l'intermédiaire des Français qui assistent à ce procès, Bloch se livre à une tirade écrasante contre toutes les cruautés commises par les Nazis en France et partout où ils réussirent à installer leur régime en Europe. La liste est longue, la condamnation totale et véhémement. La liste des atrocités est salutaire, même aujourd'hui. Si le nazisme mourut en 1945,

le fascisme vit toujours à un moment où les horreurs commises par l'Allemagne il y a un quart de siècle risquent d'être oubliées surtout par les jeunes. Que tout le monde lise la citation suivante et que le mal du Nazisme ne soit jamais oublié. Adressant la parole au président de la cour, au cours du procès du chef des nazis, les représentants de la France souffrante parlent:

- Rappelez-lui tous ces malheureux otages fusillés.
- Rappelez-lui les torturés dans leur prison.
- Et les civils mitraillés sur les routes.
- Et ces bateaux coulés en pleine mer, chargés de femmes et d'enfants.
- Et les villes sous les bombes d'avions.
- Et l'ouvrier français envoyé serf en Allemagne, menottes aux poignets.
- Et ces pauvres d'Israélites déportés comme bétail.
- Et nos malheureux prisonniers de guerre qu'ils nous renvoient demi-morts.
- Et le pays ruiné rongé jusqu'à l'os.
- Rappelez-lui aussi nos petits qui meurent faute de tout.
- Et comme ils nous ont humiliés, comme ils nous ont offensés.
- Et nos jeunes femmes dont ils font là-bas à leur plaisir.

Entourés de pareilles atrocités les Français tinrent parole et leur flotte ne fut pas utilisée par les Allemands. C'est là la grandeur de la France et de la Résistance vue par Jean-Richard Bloch.

REPERTUAR TEATRALNY I PROBLEMY JEGO WYMOWY POLITYCZNEJ TEATR FRANCUSKI A WOJNA LAT 1940-1945

STRESZCZENIE

Zasadniczym przedmiotem rozprawy są rozważania nad problematyką wojenną w repertuarze sceny francuskiej podczas drugiej wojny światowej w latach 1940—1945, w szczególności zaś zagadnienia okresu niemieckiej okupacji Francji. Mała liczba sztuk osnutych na tym temacie jest naturalnie bezpośrednią konsekwencją okupacji, z drugiej zaś strony tego rodzaju sztuki wymagają bardzo starannych studiów, mających na celu wykazanie wpływu działania cenzury okupowanego kraju.

Ostrzeżenia Giraudoux przed niebezpieczeństwem wrodzonego człowiekowi szaleństwa i ujawniania skłonności do prowadzenia podstępnej walki są przedmiotem obserwacji niejako wzdłuż jego sztuk, w bezpośrednim związku z bieżącą problematyką utworów; podobnie niektóre sztuki Anouilha i Sartre'a rozpatruje się ze stanowiska wpływu wywartego na nie przez dające się określić wydarzenia współczesne. Jeśli elementy takie dadzą się wskazać, są odpowiednio interpretowane, co ma częściowo miejsce u Sartre'a i w różnym nasileniu u Anouilha. Sztuki ich traktowane są indywidualnie i rozpatrywane ze stanowiska ich własnych wartości, wszakże zjawisko powrotu przeszłości umożliwiający faktyczne przekształcenie sensu sztuki podlega odpowiedniej interpretacji uwzględniającej wszystkie owe towarzyszące okoliczności.

Ostatnia rozpatrywana tutaj sztuka, mianowicie *Tulon* Jean-Richarda Blocha, nie wystawiana we Francji przed 1945 r., stanowi jak gdyby „fresk” ruchu oporu wymierzony przeciw kolaboracji i pod tym względem jest najbardziej typowa spośród innych sztuk; fakt ów wpłynął na to, że sztuka, poświęcona czasowi wojny, posługuje się słownictwem tamtych czasów, co w wysokim stopniu pozwala na bardziej bezpośrednie przeżycie nastrojów epoki, niż ma to miejsce w innych sztukach.

Przełożył *Jan Trzynadlowski*