

GRENVILLE R. ROBINSON

Manchester

RÉPERTOIRE THÉÂTRAL ET PROBLÈMES DE SON EXPRESSION  
POLITIQUE

## II

## LE THÉÂTRE FRANÇAIS ET LA GUERRE, 1946 - 1960.

Dans notre premier article, nous montrâmes comment la guerre avait été la préoccupation principale des dramaturges français de 1940 à 1945. De 1946 à 1960, beaucoup d'autres problèmes de nature politique attirèrent l'attention des écrivains mais ce serait une tâche monumentale que d'en faire une étude complète. Nous nous sommes borné donc au seul thème de la guerre. Ce thème suffit amplement à montrer la façon dont le répertoire du théâtre français s'est étroitement lié aux événements contemporains et en même temps aux problèmes fondamentaux qui sont à la base de tant de phénomènes actuels.

A partir de la libération, les écrivains en France ne furent plus restraints par la présence de la censure allemande. Les pièces écrites dès la libération ont toujours comme sujet les expériences de la France entre 1940-1944, mais au lieu de renfermer des appels à la résistance et au patriotisme, elles contiennent plutôt les analyses et les jugements des dramaturges sur certains aspects de la guerre.

*Morts sans sépulture* de Sartre fut représentée le 8 novembre 1946. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, Sartre médite sur une des difficultés spéciales que la guerre avait créé. Il expose le sujet de sa pièce dans *Situations III*: «[...] tous ceux d'entre nous — et quel Français ne fut une fois ou l'autre dans ce cas? — qui connaissaient quelques détails intéressant la Résistance se demandaient avec angoisse: „Si on me torture, tiendrai-je le coup?» Dans *L'Être et le Néant*, Sartre prétend que même sous la torture la décision d'avouer constitue un choix libre, en ce sens que le torturé choisit le moment exact où il ne peut plus tolérer la douleur. La torture crée une des situations extrêmes qui révèlent la vérité de la vie humaine. Toute l'intrigue de *Morts sans sépulture* consiste en l'analyse des réactions des personnages face à la torture. Sartre envisage le problème de deux points de vue: celui des victimes et celui des bour-

reaux, et le problème concerne exclusivement les Français. Comme l'épuration qui suivit la libération continuait à ce moment-là, Sartre, en opposant des résistants à des collaborateurs, plutôt qu'à des Allemands, reproduit fidèlement l'atmosphère de méfiance et de haine qui existait toujours en 1946. Que la sympathie du dramaturge soit du côté des résistants, cela va presque sans dire.

Comme dans *Les Mouches*, la préoccupation de Sartre est de nature psychologique et universelle plutôt que pratique et particulière. A la suite d'un projet manqué, des résistants capturés subissent des interrogations destinées à leur faire révéler où se trouve leur chef. Il faut que Jean, le chef, reste libre. Face à la torture, les personnages réagissent selon leur caractère. Canoris s'écrie: «Tant qu'ils cognent, ça peut aller». Henri hurle de douleur mais ne parle pas. Sorbier fléchit et dénoncerait son chef, s'il savait où Jean se cache. Le jeune François va sûrement fléchir tandis que Lucie, violée, restera silencieuse. Sans rien avoir à avouer, les captifs n'ont que le problème de la douleur à affronter. Dès que Jean arrive parmi eux, ils ont quelque chose à cacher. Il en résulte que Sorbier se suicide pour garder le secret alors que les autres assassinent François pour s'assurer de son silence. C'est François qui, ne pouvant supporter la torture imminente, s'écrie: «[...] je suis innocent. Innocent! Innocent!» Dans ces quelques mots, Sartre cristallise la défense de tous ceux qui ont pour seul but de sauver leur vie et ce que François crie en 1946, Adolphe Eichmann le criera vingt ans plus tard.

Préoccupé par le problème de la torture, Sartre aborde d'autres problèmes créés par la guerre. Ainsi le sort des victimes innocentes est mis en évidence à plusieurs reprises: c'est le cas des femmes et des enfants qui meurent sans même savoir pourquoi. Pétain est à nouveau flétri et reconnu coupable de toutes les actions commises par ses subordonnés qui torturèrent, tuèrent, et trahirent au nom du Maréchal. Les collaborateurs forment un groupe que Sartre dépeint avec beaucoup moins de sympathie qu'il n'en exprime pour les Résistants. Ces derniers montrent une détermination, une grandeur d'âme et une unité qui contrastent sévèrement avec la dissidence, la brutalité et la mauvaise foi des collaborateurs. Pour les deux groupes un problème se pose: comment vivre après la guerre alors qu'ils ont tué d'autres Français. Si le fait d'avoir assassiné est sans importance pour les collaborateurs, pour le résistant qui vient de tuer François, ainsi que pour Lucie, la soeur du jeune mort, la vie est devenue insupportable. L'inconscience des uns souligne bien l'examen de conscience des autres. Comme tout Français à cette époque, Sartre possédait suffisamment de souvenirs pour illustrer ses idées. Le cadre de la pièce est contemporain: la matière en est universelle.

Un mois après *Morts sans sépulture*, Armand Salacrou fit représenter *Les Nuits de la colère*. Dans sa pièce il analyse les raisons d'agir de ceux qui par égoïsme ou par lâcheté sauvèrent leurs vies en trahissant les Résistants. Dans le programme des représentations au Théâtre Marigny, Salacrou définit sa pièce comme: «[...] un documentaire sur l'occupation. Un procès-verbal». Bernard a été complice dans la dénonciation aux militaires de son ami Jean. Salacrou examine les forces qui ont poussé Bernard à laisser passer sous silence une telle lâcheté. Jean et Louise, sa femme, représentent la Résistance: Louise découvre qu'elle aimait son mari à cause de son courage en face de la mort, aussi après son exécution prend-elle sa place dans la Résistance. De ce côté il y a le courage, le sacrifice, la grandeur d'âme. De l'autre côté se trouvent Bernard et Pierrette. Pour eux l'affection mutuelle, l'amour de leurs enfants et la paix de leur foyer tiennent lieu de tout. Égoïstes et fatalistes, ils ne pensent qu'à rester à l'écart de l'époque dans laquelle ils vivent, en attendant le retour de la paix et de la stabilité. C'est parce qu'il refuse de «s'engager» que Bernard reste à l'écart pendant que Pierrette dénonce Jean. Plutôt que d'entraîner leur ménage dans une aventure dangereuse, ils font volontiers le sacrifice de la vie de Jean. Le résultat de cet acte est prévisible: Bernard sera abattu à son tour comme un traître et un lâche. Comme Sartre, Salacrou aussi s'intéresse à la torture et examine les expériences de Jean, qui, torturé, se promet de ne pas parler pendant trois jours. Il tient parole mais le quatrième jour il cède sous la douleur, à la différence des Résistants de Sartre. Ceux-ci également avaient été à bout de forces et ne s'étaient sauvés qu'en inventant des mensonges pour s'assurer la paix. A la différence de Sartre, Salacrou ne se borne pas à dépeindre le passé et le présent. Il considère l'avenir et prévoit le résultat des sacrifices des Résistants: «[...] un jour les hommes seront libres et heureux».

Le 8 novembre 1947, *Descente aux Enfers* de Madame Simone, pseudonyme de Madame François Porché, fut jouée à Paris. Selon toute apparence, la pièce ne fut qu'une nouvelle version du mythe antique du sacrifice d'Alceste qui sauva son pays en acceptant de mourir. Transportée aux Enfers, Alceste est délivrée par Héraclès et rejoint son mari dans leur pays libéré. Ceux qui s'attendaient à voir une pièce classique ont dû être déçus car à travers le mythe transparaisaient les angoisses de la France libérée et en train de se guérir de la guerre. L'auteur reconnut que le mythe d'Alceste ne fut qu'un prétexte et confirma l'interprétation du public et des critiques que «cette pièce, c'est Buchenwald et c'est Dachau, reconstruits aux bords de l'Achéron»<sup>1</sup>. Cette substitution

<sup>1</sup> Pierre Lagarde, «Libération» 20 novembre, 1947.

acceptée, la pièce revêt une signification contemporaine: l'invasion, le travail des forçats, la brutalité des gardes, les tortures cruelles, le sacrifice des braves et les trahisons des lâches, la misère et le désespoir des captifs, et enfin le retour des Enfers: c'est toute l'histoire de la France de 1940 à 1945.

Pendant les deux premiers actes de sa pièce, Madame Simone ne dépasse pas les préoccupations des autres dramaturges de son époque. Au troisième acte, elle aborde un problème nouveau. Alceste revient des Enfers dans son pays libéré. Marquée par ses épreuves, elle essaie de reprendre une vie normale, mais elle ne peut effacer le souvenir de l'innocence souffrante. Madame Simone pose le problème de la réhabilitation des anciens occupants des camps de concentration. On peut guérir le corps; mais les blessures invisibles ne s'effacent pas. En 1947, la réhabilitation physique des victimes du nazisme était presque achevée mais l'esprit ne l'était point. Madame Simone se montre pessimiste en ce qui concerne ce problème. Alceste et ses semblables ne trouveront jamais un rétablissement complet et tout ce que l'on peut faire pour les aider, c'est d'adoucir leurs souffrances par amour et par compréhension.

Dès sa première représentation le 23 avril 1948, *Montserrat* d'Emmanuel Roblès fut aussi bien acclamée par le public que par la critique. Bien que l'action de la pièce se déroule au Vénézuéla en 1812, Roblès avoua qu'il s'était moins soucié de respecter la vérité historique que de rendre perceptible ce que son thème comportait d'universel. Ce procédé de distancification n'est pas nouveau chez des auteurs de l'époque que nous étudions. Leurs raisons de s'en servir étaient différentes mais il est fort intéressant de remarquer comment ce retour au passé relie Sartre à Giraudoux et tous les deux à Madame Simone. L'intrigue de *Montserrat* est très simple: Montserrat a pris part dans une révolution contre un régime tyrannique. Capturé, il se trouve devant ce choix terrible: ou il dénonce les révolutionnaires, ou six otages vont mourir. Si l'auteur insiste sur l'universalité de sa pièce, on perçoit dans le texte mainte allusion à des situations qui sont sans aucun doute inspirées par la deuxième guerre mondiale. Le chef du régime tyrannique est Izquierdo, dont le caractère fait penser à un autre tyran, mort, croit-on, en 1945. Izquierdo «a toujours la conviction insolente que les événements vont marcher comme il désire, que les êtres vont rigoureusement se plier à sa volonté. Et, quand la malice d'une volonté étrangère à la sienne contrecarre ses projets, alors il explose, il tonne, il veut crever le ciel, exterminer des populations entières». Toute personne qui a vu Hitler, soit de son vivant, soit à l'écran, ne peut que le reconnaître dans ces paroles. Quel autre dictateur s'est adonné à l'extermination d'une race entière? Si d'autres dictateurs se sont considérés comme infaillibles, la conception de sa propre infail-

libilité contribua largement à la chute finale d'Hitler. Roblès ne chercha pas le type du tyran dans le dix-neuvième siècle: il l'avait vu quelques années auparavant.

Otages, cruautés, exterminations: les allusions étaient plus claires en 1948 qu'elles ne le sont de nos jours. Si l'on a besoin d'une preuve définitive, l'idée d'une race inférieure réduite à l'esclavage par une race supérieure remonte directement à la philosophie de Nietzsche que les Nazis, qui croyaient complètement à leur supériorité raciale, avaient défigurée pour justifier leurs actions. Parmi d'autres thèmes, Roblès aborda celui de la collaboration de l'église avec un tyran: thème qui sera repris dans *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth, par exemple. Selon Roblès, l'église se fit complice d'un tyran en se limitant à persuader les victimes de bien mourir au lieu de condamner les crimes commis contre les hommes et contre Dieu par le régime d'Izquierdo. Au lieu de dénoncer les atrocités d'Hitler, l'église se borna à reconforter ceux qui allaient mourir et ne se prononça jamais contre le régime nazi. L'église se rendit compte qu'une condamnation aurait provoqué plus de difficultés qu'elle n'aurait empêché de maux. Ni Hochhuth ni Roblès n'éprouvaient de la sympathie pour l'église, pour ses représentants ni pour leur défense.

Le refus de l'individu d'accepter sa part de responsabilité dans les actions commises au cours d'une guerre a attiré l'intérêt de beaucoup de dramaturges. Roblès aborde ce problème d'une manière fort individuelle. Izquierdo en rejette la responsabilité sur le roi du pays, au nom de qui il a commis tous ses crimes. La position du tyran à l'égard de son roi est identique à celle de Mussolini au roi d'Italie. Il est intéressant de noter que le Duce ne paraît dans aucune autre pièce française. Mussolini ne se servit pas de cette excuse mais bon nombre de criminels de guerre essayèrent à Nuremberg de rejeter sur leurs supérieurs la responsabilité de leurs crimes. Bien que Roblès cherchât des thèmes universels dans le passé, les détails de l'intrigue de *Montserrat* sont trop près des événements de 1940-1945 pour que l'on puisse nier que le dramaturge ait été influencé par ce qu'il avait vu lui-même au cours de ces années.

Madame Simone avait affronté le problème de la reprise de la vie normale à la suite d'une guerre, tel qu'il concernait l'individu. Dans *Les bonnes cartes*, Marcel Thiébaud considéra en 1949 ce même problème à l'égard de la vie économique. Les propriétaires d'une maison de commerce l'ont vendue à quelqu'un qui a fait fortune grâce au marché noir. La lutte entre collaborateurs et résistants que nous avons qualifiée d'épuration est très en évidence dans cette pièce. Le marché noir ne disparut pas à la suite de la libération et Thiébaud souligne ce fait à plusieurs reprises. Cette période troublée permit à ceux qui avaient peu de scrupules, même à d'anciens Résistants, d'inaugurer un trafic à prix rehaussé

de toutes marchandises, que ce fût l'essence, les produits comestibles, ou comme dans cette pièce, le papier essentiel à un journal. Plutôt que de condamner les actions honteuses commises par intérêt financier, Thiébaud préfère souligner la plus grande tâche de son époque: réconcilier les Français. Il plaide en faveur de l'oubli du passé et de la fin des revendications. Quoique cinq ans se fussent écoulés depuis la défaite d'Hitler, la France était toujours déchirée par une scission dont Thiébaud voulait voir la fin. Ayant démontré qu'anciens Résistants et anciens collaborateurs pouvaient être aussi coupables les uns que les autres, Thiébaud exhortait le public à adopter la solution qu'il proposait pour mettre un terme à cette guerre civile. *Les bonnes cartes* est remarquable non seulement à cause des idées qu'elle contient mais aussi parce qu'elle fut la première pièce depuis la libération qui s'occupât du présent et de l'avenir plutôt que du passé.

*Demain il fera jour* de Montherlant devait servir de suite à *Fils de personne*, pièce antérieure du même auteur. Les deux pièces furent représentées en mai 1949. A l'exception de quelques allusions *Fils de personne* n'apporte rien à cette étude, mais *Demain il fera jour* est, selon Montherlant: «un témoignage sur le monde contemporain»<sup>2</sup>. Ecrite en 1946, la pièce fut conçue à un moment où l'épuration d'après-guerre n'était pas encore achevée. Montherlant constata que, pendant et après la guerre, quelques-uns le traitèrent de collaborateur, mais il insista sur le fait qu'il écrivit sa pièce sans parti pris. Dans la pièce un avocat a dû collaborer à un certain point. Aux approches de la libération l'avocat, Georges, a peur qu'il n'ait à souffrir de cette collaboration et il donne à son fils, Gillou, l'autorisation de se joindre à la Résistance. Il sacrifie son fils au hasard, voire à la mort, pour affermir sa propre situation. C'est Gillou qui prévoit ce que craint Georges quand il annonce le châtimement qui attendra tout collaborateur. Il est évident que Montherlant comprenait la situation en France au moment où il écrivait sa pièce: les châtimements avaient déjà commencé. Mais où vont les sympathies de l'auteur? Le personnage le plus sympathique de la pièce est Gillou, qui veut devenir Résistant et dont les idées sont presque communistes. Georges l'accuse de cela, mais Gillou refuse d'être traité de communiste: il reconnaît pourtant être socialiste. Si, à cause de sa sensibilité d'adolescent et de son idéalisme, Gillou est sympathique, on ne peut pas en conclure que Montherlant se met du côté du jeune homme. Comme contrepoids à ces idées, le père affirme que la vraie résistance aurait commencé longtemps avant les débarquements alliés. Il contrecarre ainsi tout ce que fait son fils et critique aussi ceux qui attendirent la fin de l'occupation

<sup>2</sup> *Théâtre*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 744 et suiv.

pour se déclarer résistants. En effet, Montherlant établit un équilibre entre les points de vue du père et du fils et réussit par conséquent à justifier l'impartialité de son témoignage. Il ne fait que placer le drame du père et du fils dans un cadre contemporain et réaliste. Ceux qui interprètent autrement cette pièce ont tort au dire de l'auteur et d'après l'évidence de la pièce.

*Dieu le savait* de Salacrou fut jouée pour la première fois le 4 décembre 1950. La pièce se situe au Havre au lendemain de la libération. Les Alliés tout aussi bien que les Allemands avaient contribué à la destruction de la ville et tout le long du premier acte, Salacrou souligne la folie destructrice que les guerres entraînent dans les pays devenus des champs de bataille. Salacrou n'essaie point de blâmer qui que ce soit: il dépeint la désolation et les douleurs souffertes par les innocents. A côté de cette folie destructrice, Salacrou fait allusion à tous les aspects hideux de la guerre et à tous les maux qui s'étaient manifestés pendant l'occupation. Aziza, l'héroïne de la pièce, n'a pas voulu la guerre. Elle est innocente et pourtant elle perd tout, jusqu'à son mari. Pour elle, le problème est de se remettre de la mort de son mari. Elle le blâme, lui en veut d'avoir perdu sa vie, mais elle doit chercher un moyen de continuer à vivre. L'*Alceste de Descente aux Enfers* faisait face à un problème semblable: toutes deux doivent reprendre la vie de tous les jours comme si rien n'était arrivé.

Si Aziza cherche une solution à son problème, son fils, Maurice, a aussi ses propres soucis: soucis qui tourmentaient des centaines de Français en 1946 et qui sont toujours d'actualité. Il s'agit du désir de vengeance. Salacrou est soucieux de montrer la vérité fondamentale qui est que ce même désir existe chez les conquérants et chez les vaincus. Le fils d'un Allemand mort en France ressentirait le même besoin de vengeance que le fils d'Aziza. En recommandant la compréhension et l'oubli du passé, Salacrou se rapproche de Marcel Thiébaud. Pour Salacrou, la guerre et ses conséquences ne sont que les symptômes d'une plus grande maladie. Le remède de tous ces symptômes serait de trouver la solution du problème fondamental, d'assurer le bonheur de l'humanité. Juste avant la fin de la pièce, on entend ces paroles: «Un grand combat est commencé pour délivrer le monde de ses contradictions et libérer les hommes de la fatalité de la guerre, de l'horreur du chômage et de toutes les oppressions».

On est déjà loin des simples récits et des appels déguisés à la résistance de l'époque 1940-1945. A partir de la libération, les dramaturges ont approfondi leurs études. Ayant commencé, comme Sartre dans *Morts sans sépulture*, par analyser un aspect de la guerre, en 1950 ils considèrent non seulement les problèmes qu'une seule guerre a posés mais ils élargis-

sent le plan de leurs considérations en abordant le plus grand problème de tous les temps — assurer le bonheur de l'homme. Le thème de la guerre réunit les ouvrages d'auteurs aussi divers que Sartre et Montherlant, Salacrou et Anouilh et va au-delà des bornes des oeuvres complètement différentes de ces dramaturges. Ce thème franchit même les bornes de l'anti-théâtre comme nous nous proposons de le montrer en considérant une pièce d'Eugène Ionesco.

En 1950, *La Contatrice chauve* d'Ionesco révéla le monde étrange de son auteur; monde où les thèmes qui reviennent sont l'isolement de l'individu, l'absurdité de la condition humaine, la prolifération de la matière et l'incapacité de l'homme de communiquer avec ses semblables. Un an plus tard parut *La Leçon* qui peut être légitimement considérée comme la suite de *La Contatrice chauve*. Le même problème de la communication est à la base des deux pièces. Il faut pourtant pousser plus loin l'étude du deuxième ouvrage. Le professeur de *La Leçon* essaie non seulement de communiquer avec son élève, mais il tâche aussi de la dominer. On est témoin de la démoralisation systématique de l'élève, dont la révolte finale contre la tyrannie du professeur est punie de mort. Domination, tyrannie, révolte: ce sont des mots dont nous nous sommes souvent servis au cours des pages de ces articles. L'expérience d'Ionesco avait été fondamentalement nazie: en Roumanie, en France il avait vu les effets et les maux d'un régime totalitaire. Le professeur de *La Leçon*, assassin d'une quarantaine de victimes, aurait facilement trouvé sa place parmi les bourreaux nazis de l'époque 1940. Ionesco reconnaît ce fait car le professeur, sur le point d'emporter le cercueil de sa dernière victime, s'inquiète des trente-neuf autres. Sa servante le rassure: «[...] les gens ne diront rien: ils sont habitués». Quand est-ce que les Français avaient l'habitude de ces choses sinon sous l'occupation? A ce moment même, la servante donne à son maître un brassard portant un insigne. Ionesco suggère que c'est la svastika nazie. Ce simple brassard ne transforme pas la pièce en une dénonciation du nazisme. Mais le choix de la svastika permet au lecteur de conclure que le régime auquel pense Ionesco est celui qu'il connaît. La pièce devient une allégorie d'une personne ou même d'un pays face à la tyrannie totalitaire. Comme *Les Mouches* de Sartre, *La Leçon* exprime les préoccupations métaphysiques de son auteur et en même temps témoigne de l'influence exercée sur lui par les événements contemporains.

En 1951, la guerre en Indo-Chine, reprise après la défaite du Japon en 1945, fut portée à l'attention du public d'une façon fort violente. Pendant la première moitié de 1951, la France ressentit les secousses d'une campagne pour «Libérer Henri Martin», devise qui fut inscrite à la chaux blanche sur les murs de toutes les villes françaises. Henri Martin, offi-

cier de marine, avait été condamné à cinq ans de réclusion à force d'avoir écrit des tracts dénonçant la guerre que faisait la France aux forces d'Ho Chi Minh. Les expériences de Martin en Indo-Chine et ses épreuves à Toulon et à Brest lors des deux procès qu'on dirigea contre lui inspirèrent à Henri Delmas et Claude Martin la pièce, *Drame à Toulon*. Représentée à Toulon et à Brest durant les procès, la pièce remporta un succès éclatant. Elle gêna les juges et elle gêna le gouvernement de Paris qui ne voulut point que sa complicité dans d'atrocités crimes de guerre fût mise en évidence, lors même du procès du chef de ses accusateurs. Au mépris de toute liberté, la pièce fut interdite et cette interdiction est toujours en vigueur. Henri Martin avait toujours insisté sur le fait que le gouvernement français et l'armée française avaient été responsables d'atrocités au Vietnam qui égalaient les crimes des nazis en Europe<sup>3</sup>. *Drame à Toulon* mit en évidence la mauvaise foi du gouvernement en ce qui concernait la guerre au Vietnam et en ce qui concernait le sort du jeune marin qui avait voulu dire toute la vérité sur une guerre dirigée contre un peuple innocent. Un an après sa condamnation, Henri Martin fut remis en liberté. *Drame à Toulon*, les agitations populaires et les plaidoiries d'avocats réussirent à ouvrir les portes de la prison. Cette pièce fait vraiment partie d'un théâtre du peuple. Comme a remarqué Madame Dorothy Knowles dans «Zagadnienia Rodzajów Literackich» en 1963, la pièce est vraiment engagée. Mais elle ne figure plus dans le répertoire du théâtre français, à cause de cet engagement. La censure allemande et la censure française réagirent de la même façon à presque vingt ans de différence contre des pièces qui menaçaient de nuire à leur politique de répression. Les jugements portés par cette pièce sur les causes et les effets de cette guerre restent toujours valables. A la place des Français, ce sont les Américains qui se battent contre les forces de libération nationale. Comme *Drame à Toulon* le démontra avec tant d'éclat et tant de sensibilité, les victimes de cette guerre sont toujours de pauvres innocents, abattus sans qu'ils sachent pourquoi et qui ignorent pour quelles raisons on se bat dans leur pays.

Le 18 novembre 1951, Jean Vilar mit en scène *Mère Courage* de Brecht au théâtre de la Cité-Jardins de Suresnes. Vilar avait dirigé le Festival d'Avignon à partir de 1947. Dès 1951, il assumait la direction du Théâtre National Populaire à Paris. Il y resta jusqu'en 1963, année de sa démission. Les pièces que montait Vilar inquiétèrent tellement André Malraux, ministre de la Culture, que ce dernier voulut restreindre les

<sup>3</sup> Voir à ce propos *L'Affaire Henri Martin*, Paris, Gallimard, 1953, commentaire de Jean-Paul Sartre, textes de quatorze auteurs qui s'intéressèrent à l'affaire Henri Martin.

activités de Vilar. Malraux pouvait exercer une pression sur Vilar puisque le T.N.P. était subventionné par le gouvernement et que le montant de la subvention dépendait de Malraux. En ce qui concerne le répertoire du T.N.P., Vilar prétend que «Le T.N.P. s'efforce de donner à son public des pièces dont le sujet rejoint les préoccupations d'un monde en éternel enfantement. C'est le propre des chefs d'oeuvre qui jalonnent l'histoire que de coïncider à un moment ou à un autre avec les nouvelles du jour [...]»<sup>4</sup>. Ailleurs<sup>5</sup>, il affirme qu'il choisit des pièces de Brecht, de Büchner, de Beaumarchais et même de Corneille et de Molière puisqu'elles ont un contenu libérateur et politique. D'après ses propres paroles, Vilar cherchait, dans le répertoire traditionnel, des problèmes d'actualité et pour atteindre son but, il allait jusqu'à une espèce de déformation des pièces qui, sans parti pris politique, s'accordaient avec la volonté du metteur en scène. A ce titre, Vilar se sentait justifié en mettant en scène *Mère Courage* afin d'illustrer ses propres préoccupations politiques. Vilar s'intéressait toujours aux événements contemporains et il ne craignait jamais d'en faire le commentaire par l'intermédiaire des pièces qu'il montait. Il choisit *Mère Courage* en pleine connaissance de cause. La guerre et la paix forment une grande partie de la pensée de Vilar et il reviendra sur plusieurs de ces problèmes pendant la période 1951-63, dans des pièces de Brecht, de Giraudoux et dans sa propre adaptation de *La Paix* d'Aristophane.

Le thème principal de la pièce est celui des rôles des grands et des pauvres dans une guerre. Brecht nie que l'on fasse la guerre pour des idées élevées et héroïques. Les gains financiers ou territoriaux sont plus importants. *Mère Courage* elle-même résume ainsi le point de vue des paysans de l'Allemagne déchirée par la Guerre de Trente Ans: «Victoire ou défaite, ça nous coûte toujours aussi cher à nous autres». Ce sont ceux qui poussent à la guerre qui en sont responsables; c'est à eux que reviennent la gloire des victoires et le butin de la conquête; ce sont eux qui restent à l'écart du sang et des souffrances. La sympathie de Brecht est nettement du côté des pauvres innocents. C'est encore *Mère Courage* qui prononce les paroles qui renferment la pensée de Brecht: «Les pauvres gens ont besoin de courage, sans quoi ils sont perdus. Il leur en faut, rien que pour se lever le matin. Labourer un champ en pleine guerre, mettre au monde des enfants quand l'avenir est sans espoir, cela suppose un rude courage. Et quel courage ne leur faut-il pas pour oser s'affronter les yeux dans les yeux au cours des batailles où on les oblige à se massacrer les uns les autres. Et supporter docilement comme

<sup>4</sup> Cahier d'Information T.N.P.: *Mère Courage*.

<sup>5</sup> «Théâtre Populaire», No. 40, 4<sup>ème</sup> Trimestre 1960, p. 2.

ils font leurs papes et leurs empereurs, c'est faire preuve d'un courage effrayant, car ces gens-là leur coûtent la vie». Ses paroles sont valables à l'égard de toute guerre. L'idée est universelle: les peuples ont toujours ce rude courage et il existera toujours des papes, des empereurs ou leurs équivalents. Comme le paysan de Brecht, l'homme continue à labourer son champ et sa femme à mettre au monde des enfants. Ce n'est pas le courage d'affronter la vie qui manque dans notre monde. Ce que Brecht avait écrit des thèmes universels, Vilar le choisit à un moment précis pour faire voir le véritable état du monde, tel qu'il le vit. Comme tout Français, Vilar a dû subir l'influence de l'affaire Henri Martin et puisque le répertoire du théâtre français ne suffisait pas à fournir le texte nécessaire, Vilar n'hésita pas à se servir de la pièce de Brecht pour illustrer ses propres idées.

L'âge nucléaire débuta par la mort et par l'horreur à Hiroshima en 1945. On peut s'étonner qu'il faille attendre 1952 avant de voir au théâtre une représentation des problèmes posés par la bombe atomique. Le 3 mai 1952, Henri Pichette donna au public parisien une évocation de la guerre nucléaire en faisant jouer *Nucléa*. La pièce se divise en trois parties, dont la première, qui est celle qui nous intéresse le plus, s'intitule *Les Infernales, cauchemar*. Il s'agit d'une impression de la guerre dans toute son horreur, ponctuée de détonations, de cris d'angoisse et d'éclairs. En 1940, Pichette avait seize ans et dans cette première partie de *Nucléa* on peut voir des souvenirs de sa jeunesse: otages exécutés à l'aube, fusillades, bombardements sont tous mêlés pour créer une seule impression délirante. L'auteur a exposé le thème de sa pièce de la façon suivante: «De notre époque où les moeurs subissent les contre-temps des grandes découvertes du siècle, l'homme se trouve dans l'angoisse que vous connaissez: d'être tous engagés dans l'aventure effroyable que serait une guerre atomique»<sup>6</sup>. Pichette désire un retour à la paix et à l'innocence mais il est pessimiste en ce qui concerne l'avenir. Il craint que l'humanité entière ne disparaisse dans ce qu'il appelle «un martyr général». *Nucléa* est un cri de révolte; la révolte d'un jeune poète de la deuxième moitié de notre siècle contre la guerre. Elle est aussi un refus de la mort absurde et de la destruction totale qui nous menace si la paix ne prend pas la place occupée jusqu'ici par la guerre. A ce cri de révolte, à ce cauchemar, succède un cri d'amour passionné et poétique pour les hommes. *Nucléa* est la première tragédie de l'âge nucléaire. Son message devance de quelques années celui des jeunes qui de nos jours conseillent que l'on fasse l'amour au lieu de faire la guerre.

*L'Alouette* de Jean Anouilh fut jouée pour la première fois le 15

<sup>6</sup> «Opéra», 12 - 18 mars, 1952.

octobre 1953. Si *Antigone*, qui périt enfermée, trouve sa place dans l'univers d'Anouilh, Jeanne, qui doit mourir au bûcher plutôt que de salir son idée de pureté en l'échangeant contre une vie de compromis fait aussi partie de cet univers. *Antigone* se prêtait à une interprétation politique et contemporaine et il en va de même pour *L'Alouette*. Nous ne croyons pas que Jean Anouilh ait écrit cette pièce dans un but politique, pour les mêmes raisons qui nous avaient fait considérer *Antigone* comme une étape marquante du théâtre d'Anouilh, indépendante de toute considération d'actualité<sup>7</sup>. Pourtant, *L'Alouette* renferme des idées qui sont des échos de la deuxième guerre mondiale. Cauchon, apologiste de la collaboration, rappelle Pétain et le dessein du roi de France face aux Anglais est exactement semblable à celui de Pétain face aux Allemands. La résistance de Jeanne, la collaboration de l'église avec l'envahisseur, le procès de Jeanne et sa condamnation à mort relie *L'Alouette* à *Antigone* et aux autres pièces que nous venons de commenter. Si Anouilh s'occupe des thèmes universels, c'est le passé et surtout la guerre de 1939-1945 qui fournissent les illustrations. *L'Alouette* contient aussi quelques idées qui ne paraissent pas dans *Antigone*. Anouilh aborde en 1953 la question de la propagande, à laquelle la France avait été soumise par les Nazis. Goebbells l'avait utilisée en Europe avec un succès remarquable et le gouvernement français s'en était servi en 1945 comme l'affirme Henri Martin qui pensait être parti pour l'Indo-Chine, comme des centaines de jeunes Français, pour se battre contre les Japonais: cette propagande aussi avait été efficace. Les idées d'Anouilh se rapprochent davantage des courants d'idées de 1953 quand il s'intéresse à un problème dont *Drame à Toulon* et *Mère Courage* venaient de traiter. Il s'agit du rôle des officiers et des soldats ordinaires dans la guerre. Anouilh n'ajoute rien à ce qu'avaient dit Brecht ou Martin et Delmas. Jeanne sert de porte-parole à Anouilh quand elle dit: «[Les grands capitaines], ça ne les empêche pas de dormir quand ils perdent une bataille. Ils disent qu'il y a eu une préparation d'artillerie insuffisante, qu'ils ont eu la neige ou le vent contre eux et tous les hommes morts, ils les rayent tout simplement sur leurs listes». *L'Alouette* prouve qu'Anouilh est conscient de ce qui se passe autour de lui. Pour la première fois, on peut constater qu'il s'adonne à des réflexions sur les guerres qu'il a connues. Dans *Antigone* toute allusion latente à la guerre de 1940-1945 aurait pu être coïncidence. Huit ans après la fin de cette guerre on ne peut que reconnaître qu'Anouilh réfléchit sur les problèmes de son époque, en particulier sur la guerre, même si, à ce moment de sa carrière de dramaturge, il n'écrit pas de pièces qui en traitent directement.

<sup>7</sup> Voir «Zagadnienia Rodzajów Literackich», vol. XII, cah. 1, 1969.

*Les Hussards* de Pierre-Aristide Bréal parut un mois après *L'Alouette*. L'action se situe au moyen âge en Italie: pays occupé par l'armée française, mais Bréal a avoué qu'il s'était inspiré d'un épisode de l'occupation allemande de la France quand, pour un rien, deux Allemands avaient failli créer un drame par leurs provocations<sup>8</sup>. L'action des *Hussards* se déroule dans le passé, mais sa portée fut évidente à tout Français qui vit la pièce en 1953. Huit ans n'avaient pas suffi à effacer le souvenir des événements de 1940-1944 et la pièce évoque, détail par détail, la défaite de l'armée française, l'armistice et l'occupation. Bréal continue les dénonciations de Giraudoux, de Martin et Delmas, de Brecht, des souffrances d'innocentes victimes qui résultent de toute guerre. Il y a quelque chose de très actuel dans cette description du sort d'un village italien: «La troupe qui vient défendre la ville, elle pille parce qu'en cas de retraite il ne faut rien laisser à l'ennemi: et l'ennemi, lui, quand il rentre dans le village, pille ce qui reste [...] et les hommes et les femmes qui sont restés, ma foi, tant pis pour eux». De nos jours on entend de tels récits au sujet du Vietnam où les Vietnamiens souffrent sous les mains du Vietcong et des Américains.

En 1940, l'armée française s'était effondrée après une courte lutte et l'on peut bien se demander si elle s'était vraiment battue de bon coeur. Bréal fait renaître un des épisodes les plus honteux pour la France et il ne fait rien dans *Les Hussards* pour défendre l'armée contre cette accusation. La question de la responsabilité du soldat pendant une guerre est soulevée par Bréal mais, à la différence d'Emmanuel Roblès par exemple, il choisit d'examiner le cas du soldat ordinaire. L'auteur reconnaît que ce soldat n'a vraiment pas de choix: il obéit à des ordres et il n'a qu'à obéir. La responsabilité incombe aux officiers qui donnent les ordres. En effet, personne n'a songé à mettre en cause la responsabilité du simple soldat. A Nuremberg, on jugea de la culpabilité des officiers de haut rang mais tous les juges s'accordèrent à reconnaître que le soldat ordinaire qui avait tué au cours d'une bataille n'avait rien fait de coupable devant la loi. Nous tenons à remarquer que le problème fondamental de la sainteté de la vie humaine est tout autre chose: nous examinons la question de la responsabilité du combattant comme elle paraît chez les dramaturges que nous étudions. Bréal choisit l'exemple le plus fréquent et il absout le soldat ordinaire dont le devoir est d'obéir aux ordres.

Dès 1945, le soupçon, la méfiance et la peur avaient créé une tension dangereuse entre la Russie et les puissances occidentales, tension qui — pendant le pont aérien de Berlin par exemple — aurait pu mener

<sup>8</sup> «L'Avant-Scène du Théâtre», No. 281, 1 février, 1963.

à une nouvelle guerre, européenne sinon mondiale. En 1954 Georges Soria avait traité de la chasse aux sorcières et du maccarthisme qui ravageaient alors les Etats-Unis. Il se servit de la mise à mort de Julius et Ethel Rosenberg, accusés d'espionnage, comme thème de *La Peur*. Le maccarthisme avait été un symptôme de la méfiance qui existait dans le monde occidental à l'égard de tout ce qui avait rapport au communisme. Soria avait choisi un épisode de notoriété internationale pour attirer l'attention sur une injustice. Sartre, en 1955, préféra examiner une cause de la tension plutôt qu'un de ses effets. La pièce qui résulta de ce choix fut *Nekrassov*. Sartre dit qu'il voulait apporter sa contribution d'écrivain à la lutte pour la paix<sup>9</sup>. La veille de la première représentation, il déclara que l'anticommunisme systématique était un des freins qui ralentissait l'entente internationale<sup>10</sup>. En 1955, la détente internationale apparaissait mais elle était bien délicate. Sartre, désireux d'une paix durable, mit en scène sa protestation contre la presse anticommuniste qui faisait en France ce que Maccarthy avait fait en Amérique. Selon Sartre, l'aveuglement des uns et l'incapacité des autres de reconnaître la bonne volonté des Russes, créaient des obstacles à la détente qui était nécessaire pour éloigner le danger d'une guerre entre les puissances occidentales et l'U.R.S.S. Dans la pièce, la presse ne se borne pas à faire de la propagande anticommuniste. Elle s'adonne à des mensonges et des truquages ignobles pour maintenir l'effet qu'elle désire communiquer. Tout est permis pour prévenir le public d'un prétendu danger. Sartre suggère que l'exagération journalistique est responsable de la terreur qu'elle inspire. Malheureusement les puissances de l'Ouest sont unies par la terreur. L'attitude de la presse, qui reflète celle des gouvernements, constitue une des plus grandes menaces pour la paix. C'est en s'attaquant à une des causes de la méfiance que Sartre et son théâtre apportent leur contribution à la lutte contre la guerre.

En 1956, Georges Soria revint au théâtre avec *L'Orgueil et la nuée*, qui traite de la folle course à la mort nucléaire. Soria décrit l'explosion d'une bombe hydrogène aux îles Marshall et l'effet de la détonation sur des marins Américains et sur des pêcheurs japonais. Il est évident que Soria puise les détails dans l'actualité puisque des expériences nucléaires avaient eu lieu dans la région qu'il choisit et le monde entier connaît les sort du bateau japonais «le Dragon heureux». Le conflit de la pièce réside dans l'opposition de deux hommes: Frank Harding qui croit que la bombe assurera la paix, et Thomas Miller qui est convaincu que la politique approuvée par Harding ne pourra qu'entraîner l'anéantissement de l'hu-

<sup>9</sup> Entrevue avec Guy Leclerc, «L'Humanité», 8 juin, 1955.

<sup>10</sup> «Libération», 7 juin, 1955.

manité. Pour Harding, les problèmes théoriques et techniques sont de première importance. Sa joie vient du fait d'avoir résolu les problèmes de la création de la nouvelle bombe. Il insiste sur la nécessité d'avoir une arme plus puissante que tout ennemi possible et il affirme que la supériorité nucléaire est essentielle pour assurer à l'Amérique son moyen de défense. Au moment de la détonation de la première bombe hydrogène, les Américains dans la pièce craignent que les Russes ne soient déjà aussi avancés qu'eux dans leurs expériences. Ils vont développer de nouvelles armes et faire des stocks de bombes nucléaires pour garder la supériorité qui, en principe, assurera la paix. Le devoir de l'homme de science et sa responsabilité sont au premier plan dans *L'Orgueil et la nuée*. Brecht avait traité ce problème dès 1947 dans *La Vie de Galilée*<sup>11</sup>. Les découvertes nucléaires avaient mis en relief ce problème pour Brecht et pour Soria. Miller est certain que l'on ne doit pas travailler à la destruction, en prétendant assurer la défense nationale. Il résume lui-même sa pensée comme ceci: «[...] le savant peut servir les hommes. Mais je n'accepterai pas qu'on lui impose de sacrifier la vie des autres [...] Ces notions aujourd'hui se perdent chez nous. Nos savants abandonnent leurs responsabilités». C'est encore Miller qui souligne le plus grand problème de notre époque et propose en même temps la seule solution valable: «La puissance déchaînée de l'atome a tout changé, sauf nos manières de penser. Si nous voulons vivre, ces manières de penser, il nous faut les changer sans délai. Il nous faut penser les problèmes mondiaux avec la volonté de les résoudre autrement que par la force». Depuis 1956, on a commencé lentement à reconnaître la validité de cette réponse. La négociation et la conciliation ont remplacé la force pour terminer les conflits. On a déjà l'exemple de la Corée, et actuellement on s'attend à une solution négociée du Vietnam. La course démente a ralenti et l'Amérique comme la Russie est d'accord pour limiter la prolifération des armes nucléaires. *L'Orgueil et la nuée* traite de la guerre telle qu'elle peut être de nos jours si la politique de la menace nucléaire continue. Soria se sert du théâtre pour avertir le monde de ce danger et pour proposer une solution. Il se mit en 1956 dans les rangs de ceux qui plaident en faveur de la paix.

Nous avons déjà examiné deux pièces d'Anouilh et nous avons conclu qu'elles constituaient des étapes dans le développement de son théâtre, écrites sans véritable considération politique. Toutefois nous avons vu que ces pièces pourraient revêtir une interprétation politique. Le 11 octobre 1956 *Pauvre Bitos* eut sa première représentation au Théâtre Montpar-

<sup>11</sup> Mise en scène en France en 1963 par Vilar, qui insista que la science ne doit jamais être mise à la merci de la politique.

nasse. Le lendemain la presse attaqua la pièce avec une hostilité normalement réservée pour les pièces d'auteurs bien plus sujets à controverse. Cette tempête d'hostilité ne se relâcha point et en 1959, Anouilh annonça: «Les gens qui ont voulu voir dans *Bitos* une pièce politique l'ont infléchié dans un sens que je n'ai pas voulu. Ce n'est absolument pas une pièce politique»<sup>12</sup>. Peut-on disputer ce que dit l'auteur d'une pièce, surtout quand il s'explique d'une façon aussi catégorique? C'est ce que nous allons examiner. Il y a deux parties distinctes dans *Pauvre Bitos*. La première est une satire de la justice d'après-guerre, tandis que la deuxième est une évocation psychologique de Robespierre. La première partie devait provoquer des réactions violentes du fait même de son actualité. En ce qui concerne les deux parties, le rapprochement est évident. En 1793, il y avait le tribunal révolutionnaire; en 1945, les tribunaux de la libération. *Pauvre Bitos* ne symbolise pas la lutte entre le compromis et la pureté qui avait caractérisé Antigone et Jeanne d'Arc. *Bitos* ne doit faire aucun choix capital comme Antigone et Jeanne. Pourtant, *Bitos* représentant les justiciers français de l'épuration, n'est ni honorable ni sympathique. Il prétend que ce qu'il avait fait était non seulement juste, mais nécessaire. En revanche, *Pauvre Bitos* n'est pas une pièce historique, car les détails historiques ne font qu'illustrer et élargir le thème moderne. Si l'on admet le parallèle 1793-1945, on n'est pas en droit de conclure qu'Anouilh ait fait le procès de l'épuration. La répulsion qu'inspire *Bitos*-Robespierre n'est en aucune façon basée sur une critique de la Résistance. Résistants et collaborateurs sont traités de la même façon et, en vérité, les accusateurs de *Bitos* ne sont pas plus sympathiques que celui qu'ils accusent. Anouilh semble affirmer que les Robespierre et les *Bitos* sont nécessaires pour nettoyer la France. Un tel nettoyage venait de se passer et Anouilh s'en servit pour illustrer son idée. Les problèmes de la deuxième guerre mondiale forment l'arrière-plan de cette pièce mais ils n'en sont pas la préoccupation principale. Anouilh lui-même, dans la pièce n'a qu'un jugement ferme sur la guerre: «Si les hommes se donnaient pour oublier le centième du mal qu'ils se donnent pour se souvenir [...] le monde serait en paix depuis longtemps». Si *Pauvre Bitos* a un message pour la France, c'est qu'il faut oublier le passé. En cela, Anouilh s'allie au mouvement que nous avons remarqué chez Thiébaud. Anouilh se borna à faire des jugements évidents sur la guerre. En choisissant la période 1945 pour *Pauvre Bitos* il ne se souciait de prendre parti ni pour ni contre la guerre elle-même. La pièce constitue un témoignage excellent de la période dont elle traite, à cause de l'objectivité et du désintéressement de son auteur.

En 1956, la guerre française au Vietnam venait d'être terminée et la

<sup>12</sup> «Les Nouvelles Littéraires», 5 février, 1959.

guerre de Corée était au premier rang de l'attention publique. *Les Coréens* de Michel Vinaver fut jouée à Lyon au mois d'octobre 1956. La pièce traite des expériences d'une patrouille française perdue en Corée, à la suite d'une retraite de la force internationale qui combattait les forces communistes. Vinaver fait voir l'incompréhension grandissante des Français de leurs raisons de se battre et leur conscience des cruautés que la guerre inflige aux Coréens. La pièce est une dénonciation de l'absurdité de la guerre. Sur la terre coréenne, on mène une lutte idéologique mais le peuple coréen, qui en est victime, n'en sait rien et ne veut rien en savoir. Le moment le plus touchant de la pièce est celui où l'on voit le cadavre d'un enfant, tué sans raison et mort inutilement dans une guerre qu'il n'avait même pas comprise. Quant à l'absurdité, on en a un exemple dans cette petite fille qui perd son frère parce que les forces de l'O.N.U. le soupçonnaient d'aider les communistes et qui va perdre son oncle parce qu'il a collaboré avec l'O.N.U. et que les communistes ont découvert cette collaboration. Peu importe dans ces circonstances que ce soient les communistes ou l'O.N.U. qui aient raison! La pièce se situe en Corée mais Vinaver plaide en faveur de la cessation de toute guerre, car finalement la guerre n'accomplit rien d'autre que de réduire à la misère toute une population. Les idées et les sympathies de Vinaver sont reflétées aujourd'hui dans les protestations des milliers de personnes qui réclament la fin de la lutte insensée au Vietnam. *Les Coréens* devança cet élan de solidarité populaire. Le théâtre en France avait déjà fait preuve de ce mouvement contre la guerre et en 1956 n'avait pas fini de protester à ce sujet.

Depuis la fin de la guerre en Europe en 1945, à mesure que les criminels de guerre ont dû se défendre, ils ont tous choisi de s'excuser de la même façon, en affirmant qu'ils n'avaient fait qu'obéir à des ordres. En 1957 le problème existait toujours en ce qui concernait non seulement la guerre mondiale, terminée douze ans auparavant, mais aussi au sujet de l'Indo-Chine, de la Corée et surtout de l'Algérie.

*L'Accusateur public* de Fritz Hochwälder eut sa première représentation française le 11 octobre 1957. Elle fut reprise à Paris en mars 1965. Fouquier-Tinville, accusateur public du Tribunal Révolutionnaire, avait servi bien des maîtres successifs et il n'avait jamais hésité à envoyer à l'échafaud ces maîtres dès qu'il en avait reçu l'ordre. Son habileté à gagner la condamnation voulue était telle qu'il pouvait préparer à l'avance les lettres d'exécution. L'accusateur public seul survécut à la suite de régimes qui marqua les premières années de la Révolution Française. Dans la pièce d'Hochwälder, Fouquier-Tinville se trouve accusé à son tour et cherche à se disculper comme simple exécutant. Il avoue tout ce qu'il a fait et offre cette seule justification: «Exécuter des ordres que l'on reçoit, c'est la seule voie du salut [...]. Je me suis simplement servi

des moyens mis à ma disposition. Je décline toute responsabilité». Son excuse est insuffisante et il sera lui-même victime d'un assassinat légalisé. Son rejet de responsabilité ne le défend pas de ses actions. La pièce d'Hochwälder ne représente pas la fin des débats sur cette question de responsabilité mais elle contient le jugement définitif sur ceux qui, en connaissance de cause, choisissent la terreur et tâchent de se justifier en prétendant qu'ils n'ont fait que leur devoir. L'actualité de la pièce s'étend au-delà du problème évoqué ci-dessus. Les luttes pour le pouvoir, les épurations, les procès secrets rappellent nettement les régimes totalitaires des Nazis, de Franco et même de Staline. Hochwälder, Autrichien, avait vécu sous le joug nazi et dans sa pièce se retrouvent toutes les horreurs de la vie sous le nazisme. Les allusions possibles au nazisme passèrent presque inaperçues. La pièce n'est pas française, mais traduite en langue française et mise en scène en France elle s'appliqua à des préoccupations françaises de l'époque. Ajoutons qu'en 1965, quand le procès d'Eichmann venait de soulever de nouveau les délibérations au sujet de la responsabilité des criminels de guerre, le public français accepta la pièce comme un commentaire de ce problème.

En 1958, Jean Vilar manifesta de nouveau son intérêt pour les problèmes de son temps lorsqu'il mit en scène une nouvelle version d'*Ubu* d'Alfred Jarry. Dans l'ascension du Père Ubu, Jarry avait prévu les événements terribles qui eurent lieu au milieu de notre siècle. Franco, Staline, Hitler sont tous évoqués par le personnage central de cette pièce guignolesque. En 1958, la peur du fascisme était courante en France et Vilar a dû choisir avec soin la pièce et le moment de la mettre en scène. A la veille du retour de de Gaulle et à une époque où les généraux en Algérie s'emparaient du pouvoir, les représentations d'*Ubu* eurent un sens très marquant pour les Français. La presse ne tarda pas à remarquer la portée de la pièce, qui fut reçue avec enthousiasme par certaines sections au moins. La guerre qui détrône Ubu en Pologne constitue un parallèle avec la deuxième guerre mondiale en même temps qu'un avertissement que le fascisme entraîne la guerre si l'on veut le vaincre. En effet, peu après *Ubu* la France faillit endurer une guerre civile. Selon Jarry, si l'ascension du tyran est évitable, la mentalité humaine n'est pas capable d'empêcher les événements de se produire. La cruauté, la violence et les crimes d'*Ubu* remplissent le peuple d'un respect et d'une adulation à son égard. Chez Jarry, la vue du tyran qui sanglote de peur devant un ours, qui pleure de terreur quand il se croit menacé par la vengeance, détruit cette attraction néfaste. Ce respect des tueurs reparait chez Ionesco, chez Genêt dans *Les Paravents* (1961) et Vilar y reviendra en 1959, en mettant en scène *Arturo Ui* de Brecht.

En 1958, les guerres d'Algérie et du Vietnam continuaient et le monde

entier s'inquiétait des dangers nucléaires. Une lutte tout aussi féroce que celle d'Algérie passa presque sous silence: la guerre de libération en Chypre. Cette lutte inspira à Georges Soria sa pièce *L'Etrangère dans l'île* qui fut présentée en répétition générale le 20 septembre 1958. Pour le public français, la pièce représenta exactement la situation qui s'était développée en Algérie et Soria évoqua non seulement le drame cypriste mais aussi la tragédie algérienne. Dès le début de la pièce, Soria dépeint la lutte des patriotes de Chypre contre l'armée britannique. Comme dans *Les Coréens* de Vinaver, on voit une guerre menée contre un peuple presque sans armes par des soldats armés et disciplinés. La Chypre avait été si longtemps gouvernée par l'Angleterre, que toutes ses institutions étaient anglaises. L'Algérie, partie intégrante de la France métropolitaine depuis plusieurs générations, avait ressenti la même difficulté. La population de Chypre, en étant arrivée au point de reconnaître sa propre dignité et de désirer son indépendance, est en mesure de se passer de toute surveillance étrangère. Le moment doit venir dans toute colonie, où la puissance coloniale rend la liberté au peuple indigène. Puisque la Grande-Bretagne et la France n'avait pas compris cette nouvelle situation, qui était le résultat de leurs propres efforts éducateurs, elles ne laissèrent que la violence comme solution pour les patriotes. Les Britanniques, et par conséquent les Français, s'ils avaient civilisé leur colonie, avaient aussi dû se servir de la répression pour maintenir leur pouvoir. La violence initiale était venue de la part des Britanniques et la force avait fini par entraîner la force. La puissance coloniale fut finalement responsable de cette guerre. La situation politique en Chypre n'était pas si simple que celle en Algérie, car il s'agissait de trois groupes opposés: les Grecs, les Turcs et les Britanniques. Soria ne mentionne cette complication qu'en passant, ce qui tend à suggérer qu'il chercha dans le drame cypriste les principes fondamentaux de toutes les guerres de libération. En limitant l'action de sa pièce à la lutte entre les Grecs et les Britanniques, Soria recréa une situation universelle qui comprenait les guerres d'Algérie et du Vietnam, tout aussi bien que celle de Chypre.

La guerre en Algérie et ses répercussions en France inspirèrent à trois écrivains, Arthur Adamov, Guy Demoy et Maurice Regnant, une série de saynètes recueillies sous le titre de *Théâtre de société*. Les pièces n'ont jamais été montées et le recueil publié ne remporta pas un grand succès, mais il constitue un témoignage intéressant sur le point de vue des auteurs, surtout en ce qui concerne Adamov, dont la contribution à ce recueil constitue sa première tentative de théâtre politique. Les trois auteurs critiquent de Gaulle, la guerre d'Algérie et les faiblesses, les injustices et les dangers de la constitution de la Cinquième Répu-

blique. Il est dommage que le sarcasme des auteurs soit tellement maladroit et la guignolade trop accentuée pour que l'on puisse apprécier pleinement leur point de vue, car les avertissements qu'ils proposent sont importants. La valeur dramatique et littéraire de *Théâtre de société* est trop limitée pour qu'il fasse jamais partie du répertoire théâtral. En même temps que *Théâtre de société* parut une pièce de Georges Arnaud: *Maréchal P...*, qui a passé dans un oubli presque total. Quand, en 1963, nous avons essayé d'en trouver un exemplaire, la difficulté s'avéra considérable. Nous réussîmes finalement dans une petite librairie, rue Bonaparte à Paris, qui en avaient acquis cinq exemplaires dont il en restait quatre. Voilà la mesure du succès de la pièce. En 1958, la France n'avait pas oublié le régime de Pétain et, selon Arnaud, elle ferait bien de se méfier du règne de Charles de Gaulle. Dans la pièce, il fait plusieurs allusions aux ressemblances des deux chefs d'état. Pour Arnaud l'histoire et le caractère de Pétain fournissent l'occasion non seulement d'attaquer la conduite du Maréchal mais aussi de commenter la situation contemporaine. En installant un autre militaire comme chef de l'état, les Français risquaient d'assister à une répétition de la triste carrière de l'ancien vainqueur de Verdun. *Théâtre de société* et *Maréchal P...*, se rattachent aux idées de plusieurs dramaturges de l'époque, mais leur sort souligne le fait que pour présenter son message au public, toute pièce a besoin d'un minimum de qualités littéraires. A moins d'être incorporée dans le répertoire théâtral, la pièce, et par conséquent son message, est destinée à l'oubli.

*Tueur sans gages* d'Ionesco fut représentée pour la première fois le 27 février, 1959. Nous avons proposé de voir dans *La Leçon* une allégorie du totalitarisme et surtout du nazisme. Si cette interprétation de *La Leçon* dépend d'un brassard porté par un des personnages, *Tueur sans gages* offre beaucoup plus de détails pour appuyer l'idée que l'auteur a recours au régime nazi quand il traite du totalitarisme. Bérenger, citoyen moyen, se met à la recherche d'un tueur qui choisit ses victimes au hasard. Ces tueries irraisonnables constituent un mystère que Bérenger désire résoudre. Ayant trouvé son homme, Bérenger se laisse immoler par le tueur qui exerce une fascination néfaste sur ses victimes. Nous avons déjà eu l'occasion de faire allusion à ce respect des tueurs. La conduite de Bérenger face au monstre meurtrier témoigne de ce respect, et le résultat sera fatal pour Bérenger comme la soumission volontaire de l'Allemagne à la volonté d'Hitler l'avait été. En analysant le *modus operandi* du tueur, Bérenger en vient à la conclusion que tout en sachant que le mal existe, le monde est toujours surpris lorsqu'il éclate. Les victimes du tueur se sont laissés surprendre: l'Allemagne se laissa surprendre dès 1930.

Les moments les plus importants de la pièce sont ceux où Bérenger se trouve devant son ennemi. Bérenger lui parle: le tueur ne répond point. Bérenger analyse, essaie de convaincre le tueur de son tort, mais il finit par donner raison au tueur sans que celui-ci ne dise un seul mot. Enfin, Bérenger, deux pistolets braqués sur le tueur balbutie: «Oh... que ma force est faible contre ta froide détermination, contre ta cruauté sans merci! Et que peuvent les balles elles-mêmes contre l'énergie infinie de ton obstination? Mon Dieu, on ne peut rien faire! Que peut-on faire? Que peut-on faire?...» Qui aurait pu servir de modèle à ce tueur sinon Hitler, dont le magnétisme, la cruauté et la détermination avaient mis toute une nation à genoux devant lui? Tout ce que nous venons d'écrire tend à soutenir la thèse que Ionesco doit une grande partie de sa pensée à la deuxième guerre mondiale. Si cela ne suffit pas à rendre acceptable notre hypothèse, un incident au deuxième acte de la pièce enlève tous les doutes. Bérenger, toujours à la recherche du tueur se trouve par hasard à une réunion politique. La mère Pipe harangue la foule, entourée de ses oies. Ce choix de nom pour les gardes du corps suffit en lui-même à faire surgir le souvenir des hordes nazies qui marchaient au pas de l'oie. Les idées du discours que prononce la mère Pipe se retrouvent dans toutes les déclarations d'Hitler et dans le livre qui constitue le manifeste de ses idées, *Mein Kampf*.

En 1959, la peur d'un renouveau du fascisme augmentait en France et Ionesco ne pouvait l'ignorer. Dans *Tueur sans gages*, il montra une des plus grandes faiblesses humaines: le respect des tueurs qui rend d'autant plus facile la tâche d'un dictateur. Il se servit de son expérience personnelle pour illustrer son thème et pour lui fournir les bases de sa pièce.

La catastrophe naturelle du tremblement de terre est une des plus puissantes que connaisse l'homme. Sa force dépasse de beaucoup celle des armes les plus terribles que l'esprit humaine ait inventées. Dans *Le Séisme*, Henri Kréa compara cette force aux mouvements de libération qui se produisent dans des pays placés sous une domination étrangère. La pièce se situe en Afrique, à l'époque de l'occupation romaine de la Numidie. Les Numides viennent de se battre à côté des Romains contre un ennemi commun tout comme l'Algérie et la France s'étaient alliées pour combattre les Nazis. Cela établit en soi un rapport entre la pièce de Kréa et l'Algérie. On sait que Kréa écrivit les premières scènes de la pièce en 1956 et au mois d'octobre 1956, Ben Bella, un des chefs algériens, fut enlevé par les Français: dans la pièce le chef des Numides est enlevé de la même façon par les Romains. Ces seuls faits suffisent à attirer l'attention du public sur le parallèle entre la Numidie et l'Algérie, tandis que la distance des événements en Numidie souligne

l'universalité du *Séisme*. La cause de la guerre en Numidie est le besoin de terre, qui a été une des causes de tant de guerres, que ce soit le *Lebensraum* des nazis ou le refus des colons français de céder leurs terrains aux Algériens. Les Numides refusent d'accepter un armistice tout en reconnaissant les risques de ce refus et de leur révolte: la loi du plus fort sera appliquée. En 1959 des accusations de torture se multipliaient contre l'armée française en Algérie et la torture elle-même a toujours été un trait caractéristique de la guerre. Kréa assume que les plus forts sont les premiers à torturer. Cela est à débattre, mais il est certain que les Français usèrent de la torture en Algérie et Kréa blâme carrément les envahisseurs. Comme tant d'autres dramaturges Kréa proteste contre les souffrances que la guerre inflige aux populations innocentes. Une seule phrase suffit à exprimer sa pensée à cet égard: «L'innocence est la première offrande à la tuerie». Les tueries entraînent la résistance et puisque les révoltés croient dans la justice de leur lutte, la violence des envahisseurs fait naître une violence compensatrice chez les Numides. Kréa soutient que les Numides ont le droit de retrouver la liberté. Plus importante encore est son affirmation que le peuple qui se bat pour cette liberté sera toujours vainqueur. Le séisme sera terrible et coûtera la vie à des millions mais cette force est irrésistible. La guerre d'Algérie n'était pas finie lorsque Kréa écrivit sa pièce mais *Le Séisme* prévient fidèlement l'achèvement de cette lutte.

Sartre avait déjà consacré une pièce entière, *Morts sans sépulture*, à la torture quand il revint là-dessus en 1959 dans *Les Séquestrés d'Altona*. De tous les auteurs que nous avons étudiés, Sartre a fourni la plus grande documentation sur ses pièces. Il a expliqué à plusieurs reprises ses raisons d'avoir écrit *Les Séquestrés d'Altona*, en reconnaissant un double but: traiter de ce qu'il appelle le nouveau capitalisme allemand et aussi de la torture. En ce qui concerne la torture, Sartre examine l'effet de la torture sur celui qui l'a commise. Frantz von Gerlach, le héros de la pièce souffre car il est convaincu qu'il a eu tort de torturer des partisans russes. Ce qui l'inquiète même plus que le souvenir de ce qu'il a fait, c'est l'idée que si l'Allemagne se rétablit complètement de la ruine de 1945, la torture qu'il avait infligée à ses victimes deviendrait tout simplement un crime hideux. Il avait pu justifier la torture quand son pays risquait d'être battu mais cette justification ne demeurera valable que si l'Allemagne reste battue. La fin aurait justifié les moyens seulement au cas de la défaite totale de son pays. Enfermé dans sa chambre, Franz se tente un procès ininterrompu devant un jury de crabes illusoirs: des Furies modernes. La vie économique reprend finalement et Frantz ne saura justifier la torture. Dépourvu de toute justification il se suicide, entraînant son père dans cette mort volontaire. Le père avait

été ce que Sartre définit comme un de «ces industriels allemands que les revues et magazines baptisent maintenant "géants qui ont reconstruit l'Allemagne", alors qu'ils ont aidé Hitler à tenter de la détruire. Le nazisme était pour eux presque aussi horrible que le socialisme: "la plèbe au pouvoir". Cas "géants" prévoyaient d'ailleurs que le nazisme passerait, et qu'eux-mêmes resteraient»<sup>13</sup>. Reconnaisant tous les deux leur tort, Frantz et son père le paient de leur mort. En ce qui concerne l'Allemagne le père de Frantz en dit ceci: «Défaite providentielle, Frantz: nous avons du beurre et des canons. Des soldats, mon fils. Demain la bombe! Alors nous secouerons la crinière et tu les verras sauter comme des puces, nos tuteurs». Les remarques sont cyniques, mais elles renferment un avertissement pour le reste du monde. On a toujours craint que l'Allemagne, redevenue puissante, n'agisse comme en 1914 et en 1939. Sartre voit, dans le retour à la prospérité des Allemands, un danger de guerre future. Il sut combiner dans *Les Séquestrés d'Altona* le commentaire de certains aspects de la guerre de 1940, de la guerre d'Algérie en ce qui concerne la torture, et aussi d'une situation qui pourrait nous amener à une nouvelle guerre européenne.

Depuis *Antigone*, le théâtre de Jean Anouilh a reflété les courants d'opinion sur la guerre, même si Anouilh a refusé de prendre parti dans les débats politiques. Dans *Becket*, jouée pour la première fois au mois d'octobre 1959, il existe trop d'échos à des situations et à des événements contemporains pour que nous ne considérions pas cette pièce sans en dégager les éléments qui ont rapport à l'actualité. L'action de *Becket* se déroule sous le règne d'Henri II d'Angleterre. Les Normands sont toujours les occupants du pays et les Saxons constituent un peuple en état de révolte contre une domination étrangère. L'intégration des deux peuples n'avait guère commencé à cette époque. Comme Kréa, Anouilh réfléchit sur les problèmes de la colonisation. La torture, qui venait d'être mise en cause par Sartre, figure dans *Becket*. C'est Becket lui-même, qui en menace un jeune moine. La responsabilité du soldat, examinée déjà par plusieurs écrivains est débattue dans *Becket*. Un groupe de barons normands affirment que le soldat sur le champ de bataille n'a pas le temps de s'interroger sur le bien et le mal: il se bat pour avoir la vie sauve. Il ne se bat pas pour des idées, mais il suit des ordres sans avoir le temps d'en douter. C'est Becket encore qui résume l'erreur fondamentale de toute armée d'occupation en conseillant la douceur puisque «une bonne occupation ne doit pas briser, elle doit pourrir». Vers la fin de la pièce, le petit moine, devenu serviteur fidèle de Becket, s'attend à mourir avec son maître. C'est lui qui croit au triomphe

<sup>13</sup> «Les Lettres Françaises», No. 790, 17 - 23 septembre, 1959.

inévitabile d'un peuple opprimé et en témoigne ainsi: «De se dire qu'on est un petit grain de sable, c'est tout, mais à force de mettre les grains de sable dans la machine, un jour elle grincera et s'arrêtera». Un thème qui paraît dans toutes les pièces d'Anouilh est celui de la collaboration. Becket est Saxon, mais il devient le confident et l'ami intime d'un roi normand. Il s'est lié d'amitié avec le roi au début tout simplement parce qu'il adore le luxe et «le luxe était Normand». Il est donc évident que tous les thèmes traités en 1958 et 1959 par les dramaturges français se retrouvent dans *Becket*. A la différence de Sartre, de Soria ou de Kréa, Anouilh reste bien à l'écart des problèmes. Le thème central de la pièce n'a rien à faire avec la guerre, mais Anouilh est conscient de ce qui arrive autour de lui. Malgré lui, peut-être, Anouilh écrivit en 1959 une pièce qui se prêta à une interprétation politique tout aussi bien qu'à une interprétation métaphysique.

Nous avons tâché de montrer que, dès ses débuts, le théâtre d'Ionesco a subi l'influence du nazisme. Dans *La Leçon*, Ionesco avait fourni une seule clé à sa pensée. Dans *Tueur sans gages* nous trouvâmes plus d'évidence à l'appui de notre idée. *Rhinocéros* fut jouée pour la première fois le 22 janvier 1960. Le héros de la pièce est le même Bérenger qui, à la fin de *Tueur sans gages*, avait succombé à l'attraction fatale d'un assassin monstrueux. La plupart des critiques se mirent d'accord pour voir dans la pièce une parabole du totalitarisme, mais ils se divisèrent quand il s'agit d'y reconnaître un régime particulier. En ce qui concerne la parabole, leur point de vue est tout à fait raisonnable et nous croyons qu'il fait partie de l'interprétation définitive de la pièce. Pourtant dans le recueil *Notes et contre-notes*, se trouve une préface qu'Ionesco avait écrit à *Rhinocéros* en 1960. Il y affirme: «Je dois dire que le propos de la pièce a bien été de décrire le processus de la nazification d'un pays, ainsi que le désarroi de celui qui, naturellement allergique à la contagion, assiste à la métamorphose mentale de sa collectivité. Originellement, la "rhinocérite" était bien un nazisme». Accusé par les critiques d'avoir écrit une pièce dont la portée était confusément allégorique, Ionesco leur répondit ainsi: «Ma pièce *Rhinocéros* était une description clinique et vigoureuse de la contagion et pas une allegorie confuse [...] les répliques de mes personnages étaient choisies parmi les slogans sous-nietzschéens des intellectuels à la page en 1935». Les meilleurs exemples de ces slogans sont à trouver dans la scène de la transformation en rhinocéros de Jean, ami de Bérenger. Jean parle à plusieurs reprises de la force, de la joie, de la vigueur que lui apporte sa transformation. Le retour à la Nature primordiale et la recherche de la force par la joie étaient deux principes fondamentaux de la Jeunesse Hitlérienne. *Kraft durch Freude* était une des devises de ce

mouvement pour l'entraînement des disciples du national-socialisme. Lorsque les rhinocéros ont obtenu la suprématie et qu'ils entourent la maison de Bérenger, il s'agit dans le texte d'une armée et non d'un troupeau. Plus significatif encore est le fait que, lors des représentations de *Rhinocéros* à Düsseldorf, les barissements musicaux des rhinocéros consistaient en la chanson populaire: *Lili Marlène*. A l'Odéon, Barrault choisit des chants guerriers nazis que l'on transforma en musique concrète. Ionesco assista aux répétitions des deux productions et il est certain qu'il approuva les idées des metteurs en scène. Les dernières paroles de la pièce, le défi de Bérenger à l'ennemi, sont: «Je ne capitule pas». C'est le même défi que lança Churchill dans la célèbre péroraison de son discours aux Communes en juin 1940. Ainsi, *Rhinocéros*, comme *Tueur sans gages* et *La Leçon*, est tout d'abord une pièce anti-nazie. Le danger toujours présent du totalitarisme est un cauchemar perpétuel chez Ionesco. Qu'il ait choisi comme point de départ le régime totalitaire dont il avait fait l'expérience ne devrait rien avoir d'étonnant. En partant du nazisme, Ionesco vise le totalitarisme sur le plan universel.

Le 15 novembre 1960, Vilar monta *La résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht. Brecht acheva la composition de la pièce en 1941 et il déclara dans des notes ce qu'il avait compté montrer dans cet ouvrage: «*Ui* est une parabole dramatique écrite avec le dessein de détruire le traditionnel et néfaste respect qu'inspirent les grands tueurs». Le grand tueur dont il s'agit est bien Hitler car l'histoire de gangsters à Chicago n'est que le reflet de la carrière d'Hitler. Jean Vilar avait déjà choisi *Mère Courage* de Brecht pour illustrer une préoccupation personnelle, qui différait beaucoup du thème original de la pièce mais qui portait sur un problème contemporain. Or sur ce plan, *Arturo Ui* lui offrait certains attraits. Vilar ne présenta pas une simple page d'histoire allemande, mais tenta plutôt d'attirer l'attention de son public sur le danger du totalitarisme naissant en France et en Algérie, thème qu'il avait déjà mis en évidence dans *Ubu*.

Vilar choisit comme point de départ la dernière phrase de la pièce de Brecht: «Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la chose immonde». Brecht avait donné un avertissement que le drame d'*Arturo Ui* pourrait se reproduire et Vilar, qui ressentit la menace d'un tel événement, fit renaître la pièce de Brecht avec l'intention de mettre la France en garde contre le danger. Vilar avoua lui-même qu'il choisit la pièce «parce qu'elle concerne l'histoire de ces trente dernières années, parce qu'elle concerne peut-être des années à venir. Pour *Arturo* j'ai hésité au début pour savoir s'il ne fallait pas donner une actualité plus générale à la pièce. J'ai décidé de traiter une histoire de gangster à Chicago, en laissant

en filigrane toute dictature possible, présente ou à venir»<sup>14</sup>. Que Vilar ait réussi est hors de doute. La presse accepta son interprétation et l'applaudit à quelques exceptions près. Paul Morelle fit l'analyse suivante de la pièce, en comparant les personnages de Brecht à leurs équivalents français de 1960. «*Arturo Ui*, c'est une pièce qui doit retentir comme un signal d'alarme, comme un détecteur du nazisme. Et ne dites pas, parce que M. Jacques Soustelle n'a pas le pied-bot comme Goebells, que le général Massu n'est pas obèse comme Goering, que Lagayette n'est pas pédéraste comme Rhoem, que M. Pinay n'a pas les moustaches en guidon de bicyclette comme Hindenburg [...] que ce qui s'est produit là-bas ne peut se renouveler ici»<sup>15</sup>. Si les personnages de l'histoire et de l'actualité se ressemblaient, de même les sentiments des éléments de l'extrême droite en France et en Algérie rappelaient bien le fanatisme des nazis. L'Organisation de l'Armée Secrète constituait une nouvelle Gestapo et le célèbre procès «des Barricades»<sup>16</sup> rappela le procès des incendiaires du Reichstag. L'ascension d'Hitler grâce à l'aide de la milice qu'il avait abandonnée ensuite, puis l'élimination de ses anciens collègues devenus encombrants et l'insistance sur la légalité de sa prise de pouvoir, furent les parallèles exacts du retour au pouvoir de Charles de Gaulle. Nous assistâmes à une représentation de cette pièce au T. N. P. en novembre 1962. Vilar, qui tenait le rôle d'Arturo Ui, avait jusque-là prêté à Arturo tous les traits d'Hitler. Pendant la scène du discours aux habitants de Cicero, Arturo Ui fut pourtant transformé en Charles de Gaulle par les gestes et par la voix de Vilar. Quant au discours, en voici quelques phrases:

«..... Il faut qu'un libre choix

M'appelle, je le veux .....

La ville est entièrement libre de me choisir

Ce que j'exige? Un „Oui" donné dans l'enthousiasme»

Dès que Vilar eut prononcé le discours, des applaudissements assourdissants éclatèrent. L'assistance reconnut de Gaulle et les allocutions d'avant les référendums qu'il institua pour faire approuver sa politique. Il est évident que Vilar craignait qu'un renouveau totalitaire, lancé par les officiers de l'armée française, n'eût mené au pouvoir un nouvel Hitler. Vilar trouva dans le texte de *La résistible ascension d'Arturo Ui* tout ce

<sup>14</sup> «Libération», 13 septembre 1960.

<sup>15</sup> «Libération», 18 novembre 1960.

<sup>16</sup> La semaine du 24 janvier 1960, les parachutistes à Alger avaient refusé de tirer sur des insurgés européens. Les juges militaires rendirent la liberté au seul officier qui parut devant le tribunal, le colonel Jean Gardes. La plupart des officiers, y compris le général Broizat, commandant des parachutistes, ne parurent pas devant le tribunal.

dont il avait besoin pour faire voir ses propres idées sur la France contemporaine. Comme Ionesco, il se servit de la deuxième guerre mondiale pour illustrer une préoccupation personnelle qui reflétait la conscience grandissante de la part des Français de la possibilité d'une répétition des événements de 1933. La guerre en Algérie avait été responsable des conditions qui avaient favorisé l'ascension de de Gaulle. Les dramaturges n'avaient pas fini d'analyser le phénomène de la guerre, car les leçons ainsi apprises portaient sur les conditions sociales et mondiales du moment.

Dès 1940, le répertoire du théâtre français a reflété les problèmes contemporains. Le thème de la guerre a fait une partie intégrante du théâtre français de 1940 à 1960. Sous l'occupation le théâtre fournit un centre de ralliement pour la résistance contre l'envahisseur. La guerre en Europe finie, les dramaturges s'adonnèrent à l'analyse des problèmes spéciaux que la guerre et ses répercussions avaient créés en France. A partir de 1950, cependant, quand le souvenir de la deuxième guerre mondiale commençait à s'affaiblir, l'intérêt des dramaturges se porta sur les problèmes fondamentaux que pose toute guerre. En même temps commença la dénonciation des horreurs de la guerre, des souffrances des peuples innocents et de la folie de ceux qui croient que la force peut résoudre les conflits internationaux. La bombe atomique et les conséquences impensables d'une guerre nucléaire contribuèrent à souligner la folie du recours aux armes sur le plan international. La responsabilité de l'homme d'empêcher la guerre et d'assurer la paix est devenue de plus en plus importante avec le temps.

Parallèlement à la dénonciation de la guerre et à l'appel à la paix, le théâtre a reconnu le droit d'un peuple opprimé de se révolter pour gagner sa liberté et son indépendance. Le caractère inévitable de ces révoltes et de la victoire finale de toute révolte semblable, illustré par les guerres de Corée, d'Indo-Chine et d'Algérie s'est manifesté dans l'oeuvre d'une génération de jeunes écrivains à partir de 1955. Face aux répercussions de la guerre d'Algérie en France métropolitaine, un troisième aspect s'ajouta à ceux que nous venons de résumer: les parallèles entre la naissance du fascisme en Allemagne et la situation en Algérie en 1958, une certaine ressemblance entre Adolphe Hitler et Charles de Gaulle firent naître une série de pièces allégoriques qui visèrent la situation française par l'intermédiaire de l'histoire allemande. Pour pouvoir commenter ces problèmes, des pièces «traditionnelles», l'anti-théâtre et même des pièces étrangères ont été utilisés. Le théâtre sérieux français est un théâtre vivant, un théâtre engagé, dont l'engagement est devenu plus grand avec le temps. La guerre et les problèmes qu'elle pose n'ont pas encore été supprimés. La lutte des écrivains

pour la paix continue depuis 1960 et l'on peut bien s'attendre à la continuation de cette lutte jusqu'à ce que la guerre soit bannie de la terre ou que la guerre impensable éclate.

## REPERTUAR TEATRALNY I PROBLEMY JEGO WYMOWY POLITYCZNEJ

### II: TEATR FRANCUSKI A WOJNA, W LATACH 1946—1960

#### STRESZCZENIE

Obecna rozprawa, druga z kolei, poświęcona jest politycznemu repertuarowi teatru francuskiego w latach 1946 - 1960. Z uwagi na to, iż charakteryzuje ten okres tematyka polityczna, przedmiotem rozprawy stał się temat wojny, znamienny dla lat 1940 - 1945. W grę wchodzi tu również zjawisko przejścia od rozważań na temat jednej wojny ku rozważaniom zasadniczym o wojnie w ogóle, szczególnie pod wpływem wynalezienia broni nuklearnej i grozy potencjalnej możliwości wybuchu wojny termojądrowej. Równocześnie dało się zauważyć gwałtowne nasilenie nieustannie wybuchających wojen wyzwoleniczych, w Indochinach, Korei i Algerii, będących jak gdyby dobrą powszechną lekcją tego, co by mogło nastąpić w skali ogólnej. Dodać tu wreszcie należy tragiczne doświadczenia drugiej wojny światowej oraz wojnę w Algerii jako ostrzeżenie przeciw powstawaniu neofaszyzmu we Francji w latach 1958 - 1960, sprawy które znalazły swe odbicie w świecie literatury i teatru. Na uwagę również zasługuje zorganizowany ruch społeczny przeciw wojnie, z aktywnym udziałem pisarzy o ustalonej pozycji (np. Sartre'a), oraz ich bogata twórczość w dziedzinie tzw. antyteatru, ze szczególnym uwzględnieniem takich twórców, jak Adamov, Salacrou i Ionesco, mnogość dzieł napisanych w różnych stylach przez wielu, zwłaszcza młodych pisarzy, z których powszechnie dali się poznać Henri Kréa i Georges Soria. Tu wreszcie należą liczne sztuki Anouilha i Montherlanta, pełne różnorodnych rozważań wskazujących na głębokie zainteresowanie polityczne tych autorów, aczkolwiek zajmują oni zgoła różne stanowiska wobec obiektywnej rzeczywistości.

Wprowadzenie sztuk spoza terenu francuskiego — w szczególności Brechta i Hochwäldera — oraz sztuk z innych okresów życia teatru służy pewnemu zasadniczemu celowi badawczemu, a mianowicie plastycznemu uwypukleniu współczesnych idei w repertuarze teatralnym; wszystko to, wzbogacając podstawę materiałową badań, ułatwia i umożliwia dokonanie bardziej prawidłowych i uzasadnionych ocen.

Repertuar francuski podanego okresu wprowadził w świat teatru zespół najbardziej aktualnych i zasadniczych problemów naszej współczesności we wszelkich stopniach i odcieniach, przy zastosowaniu dużej różnorodności form i stylów właściwych danym autorom.

Przełożył Jan Trzynadłowski