

THÉÂTRE MODERNE

Le théâtre du XIXe siècle

Théâtre romantique et apogée du vaudeville. L'art de la mise en scène acquière ses lettres de noblesse. Le romantisme: une forme d'art réactionnaire

Le mouvement des Lumières a soulevé en France et en Europe des débats artistiques et idéologiques, qui trouvent leur synthèse, au tournant du XIXe siècle, dans le "romantisme". Le théâtre joue un rôle majeur dans cette évolution.

Alors que les sciences et la technique triomphent partout dans le monde, le romantisme, comme par réaction, exalte l'émotion plutôt que la raison. Il prétend se

libérer de toute règle (et surtout des règles "classiques" issues de la Renaissance) et cherche à transcender les limites physiques de l'humanité pour rejoindre un idéal spirituel, proche de sa "nature originelle" - supposée parfaite - telle que l'a développée Jean-Jacques Rousseau.

Le romantisme exalte le mystère et le fantastique. Il cherche l'évasion et le ravissement dans le rêve, le morbide et le sublime, l'exotisme et le passé.

Ce mouvement se place dans un contexte artistique particulier : la société mondaine invente les concepts de l'artiste génial" et du "poète maudit" et consomme la rupture définitive entre "l'art" et

"l'artisanat". L'époque toute entière est dans l'exagération, l'exaltation, l'intensité à tout prix.

Le romantisme en Allemagne

C'est sans conteste en Allemagne que le mouvement romantique prend forme. Il s'exprime dans la musique comme dans la littérature et le théâtre où n'existe jusqu'alors aucune autre forme dramatique que les farces campagnardes.

La redécouverte de Shakespeare et de Calderón à travers les traductions de Schlegel, et le climat orageux qui pèse sur la deuxième moitié du XVIIIe siècle, amènent les dramaturges allemands à créer un théâtre national où passion, violence et force dramatique seraient les piliers de l'action.

L'une des pièces fondatrices du théâtre romantique est "Faust" de Goethe. Ressuscitant la légende médiévale de l'homme qui vend son âme au diable, cette œuvre épique met en scène l'ambition humaine de dominer l'univers et de défier la puissance divine.

Dès les années 1820, le romantisme domine tout le théâtre européen.

Ce sont pourtant des "poètes maudits", peu reconnus de leur vivant, qui incarnent le mieux ce nouveau style théâtral à nos yeux: le talent de Heinrich von Kleist et de Georg Büchner ne sera révélé qu'un siècle plus tard (c'est Gérard Philipe qui a immortalisé "le Prince de

Hombourg" de Kleist, et le "Woyzeck" de Büchner, qui est devenue une pièce du répertoire classique, tout comme "la Mort de Danton").

Le romantisme en Angleterre

Bien que le terme "romantique" semble avoir une origine anglaise datant du XVIIIe, il désigne d'avantage, pour les anglais, une forme de pittoresque paysan plutôt que l'expression violente et exaltée que lui donne le reste de l'Europe. La nouvelle forme du romantisme rencontre beaucoup moins de succès en Angleterre qu'en Allemagne. Il s'agit avant tout de pièces qui sont plus proches du poème que du théâtre.

Ces drames anglais, dus au génie de Byron et de Shelley, ne furent représentés qu'occasionnellement. Notons que la pièce de Shelley, les Cenci (1819), découverte par

Antonin Artaud qui la réécrivra, invente le mythe de la "vamp".

Les littératures anglaise et allemande ne s'étaient pliées que momentanément à la discipline du classicisme, héritée de l'influence française. Ce qu'on appelle aujourd'hui "romantisme" en Angleterre désigne la période où le génie septentrional, reprenant conscience de lui-même, rejette l'imitation française.

Le romantisme en Espagne

L'Espagne succombe au déferlement romantique avec les drames du duc de Rivas "Don Alvaro o la fuerza del sino", 1835 (Don Alvaro ou la force du destin), de

García Gutiérrez (El Troubadour, le Trouvère), d'Hartzenbusch (Los Amantes de Teruel, 1837, les Amants de Teruel) et de José Zorilla (Don Juan Ténorino, 1844).

Le romantisme en France

En France, Victor Hugo ouvre avec la Préface de "Cromwell" (1827) la grande vogue romantique et proclame la liberté totale de l'invention et de la forme théâtrale. Dans l'œuvre du poète le théâtre n'est pourtant pas l'essentiel: il lui permet surtout d'exprimer sa recherche poétique du langage et de l'action.

Alfred de Musset a un génie plus théâtral que Hugo et ses œuvres

dramatiques conservent leur fraîcheur et leur émotion retenue. Son intuition dramatique, sa rigueur toute classique, un jeu limpide et original font de lui le seul dramaturge qui puisse encore toucher le public.

Dans l'histoire du théâtre, la Jacquerie (1828) de Prosper Mérimée eut une grande influence. L'auteur essaie d'y créer une forme narrative proche de la saga et on devine, à travers cette vaste fresque historique, les tendances d'un socialisme naissant.

Admirateurs de William Shakespeare, Stendhal et Alfred de Vigny, théorisent quant à eux un théâtre de l'illusion

parfaite. Stendhal souhaite instaurer une tragédie française en prose qui trouve son accomplissement dans le théâtre romantique. "Chatterton" d'Alfred de Vigny est une œuvre plus polémique que dramatique qui célèbre l'autonomie de l'individu.

Le théâtre romantique, qui prend fin en 1843, soulève les passions, avec des pièces-manifestes comme Hernani de Victor Hugo.

Le mélodrame

Parallèlement au romantisme se développe un genre théâtral plus populaire baptisé "mélodrame". Inspirant la crainte et les larmes, il s'appuie sur un jeu et des effets scéniques spectaculaires. Le principal auteur de mélodrames est l'Allemand August von Kotzebue, auteur de plus de deux cents pièces. Ses pièces sont traduites, adaptées ou imitées dans presque tous les pays d'Occident. En France, René Guilbert de Pixérécourt est le plus connu des auteurs de mélodrames.

Les mélodrames se déroulent généralement en trois actes (contre cinq pour le théâtre classique). Les intrigues

reposent sur le conflit entre un "bon" et un "méchant", le héros triomphant de tous les obstacles. L'action est conçue autour d'une succession de péripéties et de rebondissements, alliant batailles, poursuites à cheval, inondations, tremblements de terre, éruptions volcaniques et autres catastrophes. Cette combinaison d'intrigues tumultueuses, de personnages clairement dessinés, de ton moralisateur et d'effets spectaculaires assure l'exceptionnelle audience du mélodrame.

Le théâtre bourgeois

Dès les années 1830, en Angleterre, Douglas William Jerrold (1803-1857), d'Edward Lytton et l'Irlandais Dion Boucicaut (1820-1890) mêlent des éléments empruntés au répertoire romantique à une description intimiste de la société contemporaine. Abandonnant le domaine du sensationnel et se conformant aux théories de Diderot, le théâtre bourgeois qui naît de cette association cherche à mettre en scène la vie quotidienne.

Le music-hall et le vaudeville

En marge du théâtre "sérieux", des spectacles plus populaires sont présentés dans les music-halls de Londres et dans les salles de vaudeville américaines. Il s'agit de purs divertissements qu'on pourrait qualifier de variétés. Ils mêlent la musique, la danse, le cirque et des saynètes comiques associées au registre burlesque. En 1866, plusieurs genres populaires sont réunis dans le spectacle "The Black Crook" ("le Truand sinistre") créé à New York. Ce spectacle est considéré comme la première comédie musicale et donnera naissance au music-hall moderne tel qu'il est encore pratiqué aux Etats-Unis.

Le vaudeville tire son origine et son nom des chansons normandes qui avaient cours, depuis plusieurs siècles, dans le Val-de-Vire. Avec le temps, les Vaux-de-Vire devinrent des vaudevilles, ou chansons qui courent par la Ville, dont l'air est facile à chanter, et dont les paroles sont faites ordinairement sur quelque aventure, sur quelque événement du jour.

Au XIXe, le mot change de sens pour désigner une comédie populaire légère, pleine de rebondissements dont les chansons ont disparu. Le théâtre chanté prend alors le nom d'"opérette". Synthèse comique du théâtre et de l'opéra, l'opérette est popularisée par Jacques Offenbach.

Eugène Labiche affine considérablement le genre du vaudeville, lui donnant davantage de rythme, une charpente plus structurée, un sens clair des ressorts comiques et un style exprimant le regard amusé qu'il porte sur la bourgeoisie. Un chapeau de paille d'Italie (1851), chef-d'œuvre du genre, inaugure le principe de la course-poursuite qui sera reprise dans le cinéma burlesque. Georges Feydeau, plus préoccupé par l'efficacité dramaturgique que par le style, systématise le genre, le ramenant à une belle mécanique qui, enclenchée sur un quiproquo, jette les personnages dans un tourbillon de péripéties loufoques.

La comédie de mœurs, ou comédie bourgeoise, et le vaudeville fusionnent dans la pièce "bien faite", ou "pièce d'intrigue", popularisée dans les années 1830-1840 par Eugène Scribe puis, à la fin du XIXe siècle, par Victorien Sardou. Proche du mélodrame, ce genre dispose d'une structure très efficace composée de:

1. Une exposition des personnages et de la situation
2. Une série d'incidents menant à un paroxysme dramatique.

Ce genre utilise habilement certains ressorts, comme le retournement de situation, le quiproquo, la disparition

d'accessoires stratégiques et un dosage précis du suspense.

La formule inaugurée par Eugène Scribe est à l'origine de tout le mouvement dramatique de la fin du XIXe siècle, appelé le "drame bourgeois". Il sera servi par des auteurs comme Alexandre Dumas fils, Émile Augier, Henry Becque ou Octave Mirbeau qui prétendent aborder, à travers des pièces "à thèse", les problèmes sociaux de leur époque.

Le naturalisme et la critique sociale

En France, au milieu du XIXe siècle, l'intérêt pour la psychologie et les problèmes sociaux donne naissance au naturalisme. Pour ce mouvement, l'art est

investi d'une mission de progrès, qui passe par la description objective du monde réel. Les valeurs spirituelles qu'avait cultivées le romantisme y sont abandonnées et même combattues. Influencés par le développement de la science et par les théories de Charles Darwin, les naturalistes voient dans l'hérédité et le déterminisme social l'origine des actions humaines. Leur chef de file, Émile Zola, compare l'auteur dramatique à un physiologiste, chargé d'exhiber la maladie pour pouvoir la guérir. Le théâtre et la littérature doivent en conséquence insister sur les plaies de la société.

Se détournant du culte romantique de la beauté, le théâtre naturaliste trouve son

terrain d'expérimentation sur la scène du Théâtre-Libre, ouvert par André Antoine en 1887. Il explore les aspects les plus sombres de la société. Selon le mot du dramaturge français Jean Jullien (1854-1919), les naturalistes présentent "des tranches de vie, mise sur scène avec art". Théoriquement, une pièce naturaliste ne doit avoir recours qu'au minimum de ressorts narratifs. Dans la pratique, l'usage de péripéties et d'effets dramatiques permet d'accroître l'efficacité de la peinture de mœurs, comme en témoignent les pièces d'Henry Becque.

Les théories dramatiques naturalistes s'expriment largement hors de la France : en Allemagne avec Gerhart Hauptmann, en

Italie avec Giovanni Verga, en Scandinavie avec Henrik Ibsen et August Strindberg, ou en Russie avec Anton Tchekhov.

L'écrivain irlandais George Bernard Shaw est influencé par Henrik Ibsen, mais en retient surtout l'aspect "polémique sociale" plutôt que la réflexion psychologique.

Le théâtre russe

Le théâtre russe se développe fortement à la fin du XVIIIe siècle. Alors que des auteurs comme Aleksandr Ostrovski et Nikolai Gogol ont distillé un certain réalisme, le naturalisme s'impose comme une tendance dominante à la fin du

XIXe siècle, avec les pièces de Léon Tolstoï et de Maxime Gorki.

Anton Tchekhov, malgré ses affinités avec le symbolisme, peut également être considéré comme un continuateur du naturalisme.

En 1898, Konstantin Stanislavski fonde le Théâtre d'art de Moscou pour y présenter des drames naturalistes (surtout ceux de Tchekhov). Il comprend bientôt que l'exactitude des accessoires et des costumes ne suffit pas au naturalisme et qu'il faut développer un style d'interprétation qui permette aux acteurs d'éprouver – et d'exprimer – des émotions vraies.

Sa réflexion lui inspire un système de jeu, aujourd'hui appelée "méthode Stanislavski" (bien qu'il s'agisse en réalité d'un système de pensée plutôt qu'une méthode à proprement parlé), qui est restée l'une des bases essentielles de l'apprentissage du comédien et qui influencera d'une façon considérable les acteurs et les metteurs en scène qui le suivront. Cette méthode fut reprise par l'Actor's Studio dans les années 1950 et devint définitivement la référence aux États-Unis pour le théâtre et le cinéma, lorsque d'anciens élèves comme Marlon Brando, James Dean ou encore Elizabeth Taylor rencontrent le succès.

De nos jours, l'"Actors Studio" a essaimé dans le monde entier a fini par devenir le nom moderne de la méthode Stanislavski plutôt qu'une institution localisée dans un lieu précis. Cette méthode fait désormais figure de passage obligé pour tout comédien souhaitant évoluer dans le monde du théâtre ou du cinéma.

La scène au XIXe siècle et la naissance de la mise en scène

La scène du XIXe siècle voit se développer l'usage de la "boîte" (décor reconstituant trois murs d'une pièce, et impliquant que le public occupe la place du quatrième mur). Ce décor trois dimensions

remplace les toiles peintes qui avaient encore cours au XVIIIe. On accorde désormais de plus en plus d'attention à l'exactitude et à l'harmonie des décors et des costumes. La scène n'est plus un simple trompe-l'œil mais un espace d'évolution. Les acteurs placés dans une situation ordinaire jouent comme s'ils ne remarquaient pas la présence du public. Au lieu de prendre la pose pour réciter une tirade, ils adaptent leur jeu au besoin naturaliste de vraisemblance. La mise en scène est théorisée en 1884 par le critique Louis Becq de Fouquières (l'Art de la mise en scène).

C'est le naturalisme qui provoque l'apparition du metteur en scène moderne

à la fin du siècle. Bien que, de tous temps, les représentations aient été confiées à un organisateur (en général l'auteur ou l'acteur principal), l'idée d'un metteur en scène suggérant une interprétation du texte, choisissant et dirigeant les acteurs ou le décorateur, et imprimant à l'ensemble du spectacle un style cohérent, est nouvelle. La multiplication des effets spéciaux, le souci d'exactitude réaliste et l'arrivée d'auteurs étrangers au monde du théâtre rendent sa présence nécessaire. Le duc George II de Saxe-Meiningen, qui dirige les acteurs de son propre théâtre à Meiningen, en Allemagne, est considéré comme le premier véritable metteur en scène. En France, le premier metteur en scène important est André Antoine, qui monte au

"Théâtre-Libre" un grand nombre de pièces naturalistes. André Antoine s'attache à la précision du détail et dirige ses acteurs dans le sens de l'imitation la plus fidèle de la vie.

Le théâtre attirant un plus large public, son exploitation prend des formes nouvelles. Alors que les acteurs faisaient auparavant partie d'une compagnie qui pouvait jouer des dizaines de pièces en alternance tout au long d'une saison, on voit se développer des séries de représentations à long terme. Les acteurs sont engagés ponctuellement, pour jouer une pièce aussi longtemps qu'elle a la faveur du public. Le siècle est celui des grands comédiens : Frédérick Lemaître,

Mademoiselle Rachel, Mademoiselle Mars, Marie Dorval brillent sur les planches et sont les premières grandes vedettes de la Comédie-Française ou du boulevard du Crime.

Le théâtre du XXe siècle

Le théâtre remet ses fondations en question.

Depuis la Renaissance, le théâtre évolue vers une reconstitution de plus en plus scrupuleuse de la réalité. Alors que cette recherche du réalisme atteint son apogée, à la fin du XIXe siècle, on voit apparaître, sous de multiples formes, une réaction antiréaliste.

L'art théâtral, comme l'ensemble des expressions artistiques, semble être à la recherche d'un nouveau souffle et d'un nouveau sens. Il subit des mutations à un rythme frénétique. Piochant ici et là dans

l'ensemble des tendances artistiques développé depuis l'antiquité, le XXe siècle fait preuve d'une inventivité et d'une énergie créatrice absolument inédite.

Les précurseurs du théâtre moderne

Au moment où l'impressionnisme révolutionne la peinture et donne naissance à l'art abstrait, le réalisme qui domine l'ensemble du théâtre du début du siècle se voit lui aussi fortement contesté. L'attaque se fait sur deux fronts bien distincts:

On estime que le naturalisme se limite à une reconstitution étroite de la réalité et qu'il existe une vérité plus profonde à

retrouver dans la spiritualité ou l'inconscient (la psychanalyse naissante est particulièrement à la mode).

On reproche au théâtre d'avoir perdu tout contact avec ses origines et d'être réduit à la fonction de divertissement.

En harmonie avec l'évolution artistique de son temps, l'avant-garde intellectuelle tente de régénérer le théâtre par le recours au symbole, à l'abstraction et au rituel.

Le compositeur allemand Richard Wagner fait partie des précurseurs de ce mouvement. Pour lui, le rôle de l'auteur dramatique-compositeur est de créer des mythes à l'image du théâtre antique, de

peindre un monde idéal où le public retrouverait sa propre expérience. Il entend peindre l'"état de l'âme", l'univers intérieur de ses personnages, plus que leur apparence. En outre, Wagner reproche à l'art dramatique le manque d'unité entre les différentes disciplines qui le constituent. Il lance l'idée d'"œuvre intégrale" ("Gesamtkunstwerk"), où tous les éléments dramatiques doivent être réunis sous le contrôle d'un seul créateur. Wagner réforme la mise en scène et l'architecture théâtrale, avec le Festival de Bayreuth, qu'il crée en Allemagne en 1876. Dans ce théâtre d'un nouveau genre, il fait retirer loges et balcons, et installe des fauteuils en éventail sur un sol en pente, afin que

chaque spectateur ait la même vue de la représentation.

Le théâtre symboliste

Le "mouvement symboliste" se développe en France à partir des années 1880. Basé sur les idées de Richard Wagner, ce mouvement prône la "déthéâtralisation", c'est-à-dire l'abandon de tous les artifices techniques, auxquelles doit se substituer une spiritualité émanant du texte et de l'interprétation.

Les pièces, dont le rythme est lent, parfois onirique ou poétique, sont chargées de symboles et de signes évocateurs. Elles s'adressent à l'inconscient plutôt qu'à

l'intellect et cherchent à découvrir la dimension irrationnelle du monde. Dans les années 1890-1900, les pièces de Maurice Maeterlinck ou de Paul Claudel, ainsi que certaines pièces d'Anton Tchekhov, Henrik Ibsen ou August Strindberg, illustrent parfaitement cette tendance.

Le symbolisme alimente la réflexion du théoricien suisse Adolphe Appia et celle du metteur en scène britannique Edward Gordon Craig. Tous deux réagissent contre le réalisme des décors peints et proposent des éléments suggestifs ou abstraits, combinés avec des jeux de lumière, qui permettent de créer une impression plutôt qu'une illusion de réalité.

En 1896, le metteur en scène symboliste Aurélien Lugné-Poe monte une farce provocante et excentrique d'Alfred Jarry intitulée "Ubu Roi". Inspirée par "Macbeth", la pièce met en scène des personnages-marionnettes, dans un monde improbable et à travers des dialogues souvent obscènes. Son originalité réside dans sa transgression de toutes les normes et de tous les tabous qui pèsent alors sur le théâtre. "Ubu Roi" est une source d'inspiration majeure des futures avant-gardes, et notamment du théâtre de l'absurde des années 1950.

Le théâtre expressionniste

Le mouvement expressionniste, qui s'affirme en Allemagne, dans les années 1910-1920, explore les aspects les plus extrêmes et les plus grotesques de l'âme humaine, allant jusqu'à recréer un univers de cauchemar. Il se caractérise par la distorsion et l'exagération des formes, et par un usage suggestif de l'ombre et de la lumière.

Les metteurs en scène les plus représentatifs de ce mouvement sont Léopold Jessner et Max Reinhardt. Les pièces de Georg Kaiser ou d'Ernst Toller sont quant à elles structurées en épisodes écrits dans un langage syncopé, nourris

d'un imaginaire intense. Les personnages sont ramenés au stade de types à peine ébauchés ou de figures allégoriques, et les intrigues à une réflexion sur la condition humaine. L'auteur dramatique américain Eugene O'Neill expérimente, dès les années 1930, un certain nombre de procédés expressionnistes dans des pièces comme "l'Empereur Jones" ("The Emperor Jones", 1920) ou "l'Étrange Interlude" ("Strange Interlude", 1927).

Un déferlement de nouvelles tendances

Dans la première moitié du XXe siècle, de nombreux mouvements, tels que le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme, s'étendent au domaine du théâtre, à travers les pièces iconoclastes de Guillaume Apollinaire ("les Mamelles de Tiresias", 1917) ou de Roger Vitrac ("Victor ou les Enfants au pouvoir", 1928).

Des auteurs comme Jean Giraudoux ("La guerre de Troie n'aura pas lieu", 1935), Henry de Montherlant ("la Reine morte", 1942), Jean Anouilh ("Antigone", 1944), ou encore le Belge Michel de Ghelderode ("la Ballade du Grand Macabre", 1935)

proposent une réactualisation de thèmes historiques ou mythiques.

La distanciation

Le dramaturge et théoricien allemand Bertolt Brecht critique également le théâtre réaliste. Il voit dans l'art dramatique un moyen de transformer la société, un instrument politique capable de mobiliser le public et de l'entraîner dans le mouvement social. Dans cet esprit, il écrit ce qu'il appelle des "drames épiques" (par opposition aux drames narratifs), qui rappellent à chaque instant à chaque spectateur qu'il assiste à une représentation théâtrale.

Le public doit être à même de porter un jugement rationnel sur le spectacle, grâce notamment au "Verfremdungseffekt" ("effet de distanciation"). L'utilisation d'un plateau nu et d'un dispositif scénique apparent, la juxtaposition de scènes courtes et mêlées d'interventions extérieures constituent l'essentiel de l'héritage théorique de Bertolt Brecht, tandis que ses meilleures pièces (comme "l'Opéra de quat'sous", créée en 1928 sur une musique de Kurt Weill, ou "Mère Courage et ses enfants", créée en 1941) dépassent largement le cadre de sa pensée conceptuelle.

Le "théâtre de la cruauté"

Antonin Artaud

D'autres innovations vont être inspirées par le Français Antonin Artaud, à travers son recueil d'essais intitulé "le Théâtre et son double" (1938). Selon lui, la société est malade et a doit être guérie. Refusant le drame psychologique, il propose un théâtre à vocation spirituelle, communautaire, pour favoriser cette guérison. Le concept de "théâtre pur" qu'il entend mettre en œuvre est destiné à détruire les formes anciennes et à permettre l'émergence d'une vie régénérée.

Antonin Artaud prône un "spectacle total" : «Il faut ignorer la mise en scène, le

théâtre. Tous les grands dramaturges [...] suppriment [...] la mise en scène extérieure, mais ils creusent à l'infini les déplacements intérieurs, cette espèce de perpétuel va-et-vient des âmes de leurs héros.»

S'inspirant du théâtre oriental et des rites primitifs, il propose une rénovation du langage théâtral, qu'il baptise "théâtre de la cruauté". Il s'agit d'ébranler les spectateurs en redéfinissant la frontière qui les sépare des acteurs, en minimisant ou en éliminant le discours pour lui substituer de simples sons et des mouvements.

En 1935, sa pièce "les Cenci" essuie un échec critique et commercial majeur, ce qui

n'empêchera pas son discours d'influencer profondément, dans l'approbation ou la contradiction, tout le théâtre qui suivra.

Le théâtre d'après-guerre

Après la guerre, de nombreux artistes français ressentent la nécessité d'instaurer un théâtre-citoyen, populaire et engagé, pleinement intégré dans la vie de la cité. Entre 1947 et 1967, deux décennies particulièrement fécondes dans ce siècle prolifique, on voit la triple naissance du "théâtre populaire", du "théâtre engagé", et du "théâtre de l'absurde".

En 1947, autour de Jean Vilar, naît l'aventure du Festival d'Avignon qui révèle

d'innombrables acteurs de grand talent (Alain Cuny, Gérard Philipe, Silvia Monfort, Maria Casarès, Philippe Noiret, Jeanne Moreau et bien d'autres), tous engagés dans un mouvement de réforme de l'art dramatique né de la première "décentralisation théâtrale".

Pendant que Jean Vilar poursuit son entreprise de popularisation du théâtre et s'installe au Théâtre national populaire (TNP), des auteurs dramatiques défendent un théâtre engagé, issu directement des épreuves de la guerre, à plus ou moins forte résonance politique ou humaniste. Parmi eux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Georges Bernanos.

Jean Genet évoque les déchirements de la guerre d'Algérie dans "les Paravents" (1961) pendant qu'Aimé Césaire fonde une poétique engagée en racontant l'histoire d'Haïti dans "la Tragédie du roi Christophe" (1963) et en écrivant "Une saison au Congo" (1966).

En Grande-Bretagne, "la Paix du dimanche" (1956) de John Osborne est prise comme emblème par les "jeunes gens en colère" des années 1950.

Aux États-Unis, le "Living Theatre" fondé par Julian Beck et Judith Malina, tout en définissant de nouvelles règles dramatiques, veut faire du théâtre un pôle

de contestation et un foyer de la non-culture.

La scène théâtrale américaine est également marquée par l'émergence d'un théâtre "ethnique" : les communautés noire, hispanique, asiatique, juive développent dès les années 1920 un répertoire propre, qui sera redécouvert à la faveur des grands mouvements identitaires et sociaux des années 1960-1970.

Ces différents mouvements ont largement dépassé le contexte de leur époque pour s'imposer comme des composants importants du théâtre américain actuel.

En Allemagne, sous l'influence de Bertolt Brecht, de nombreux auteurs écrivent des pièces documentaires, posant la question des devoirs moraux et sociaux de l'individu en se fondant sur des événements historiques. C'est par exemple le cas du "Vicaire" (1963) de Rolf Hochhuth, qui traite du silence coupable du pape Pie XII durant la Seconde Guerre mondiale.

Le théâtre de l'absurde

Le théâtre de l'absurde est le plus populaire parmi les mouvements d'avant-garde. Héritiers spirituels d'Alfred Jarry, des dadaïstes et des surréalistes, influencés par les théories existentialistes d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, les

dramaturges de l'absurde voient, selon d'Eugène Ionesco, «l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles».

Rendu célèbre par Eugène Ionesco ("la Cantatrice chauve", 1951; "Rhinocéros", 1959), Arthur Adamov ("l'Invasion", 1950; "le Professeur Taranne", 1953) et Samuel Beckett ("En attendant Godot", 1952), le théâtre de l'absurde tend à éliminer tout déterminisme logique. Il conteste le pouvoir de communication du langage, et réduit les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible.

Ce mouvement connaît son apogée dans les années 1950, mais prolonge son influence jusque dans les années 1970.

Le Nouveau Théâtre

Le mouvement le plus fidèle à la pensée d'Antonin Artaud, et à son concept de "spectacle total", est probablement le "Nouveau Théâtre" des années 1960. Représenté par le "Théâtre Laboratoire de Wroclaw" du Polonais Jerzy Grotowski, par l'atelier du "Théâtre de la Cruauté" de Peter Brook, par le "Théâtre du Soleil" d'Ariane Mnouchkine, ou encore par l'"Open Theatre" de Joseph Chaikin, le Nouveau Théâtre abandonne le texte au profit d'une création collective des acteurs.

Les spectacles, préparés par plusieurs mois de travail, reposent surtout sur les mouvements, les gestes, les sons et un langage non codifié, ainsi que sur une disposition inhabituelle de l'espace. L'une des mises en scène emblématiques de ce mouvement est celle, en 1964, de "Marat-Sade" par Peter Brook et la "Royal Shakespeare Company". Bien que la pièce se caractérise par une intrigue et des dialogues traditionnels (tout de même teintés d'une forte influence brechtienne), la représentation reprend un grand nombre de procédés proposés par Antonin Artaud.

Victor Hugo

Victor-Marie Hugo naquit à Besançon le 26 février 1802. Il n'appartenait pas, comme il se plaisait à le dire, à une ancienne famille lorraine anoblie dès 1531. Son origine était plus modeste. Son grand-père, Joseph Hugo, fils d'un cultivateur, exerçait la profession de menuisier à Nancy. Marié deux fois, il avait eu douze enfants, dont Joseph-Léopold-Sigisbert Hugo, né à Nancy en 1773, qui s'engagea très jeune et servit à l'armée du Rhin et en Vendée. Il était officier lorsqu'il épousa à Nantes, le 18 novembre 1797, la fille d'un armateur, Sophie-Françoise Trébuchet. De ce mariage il eut trois fils : Abel (1798-1855), Eugène (1800-1837) et Victor. Hugo n'avait

pas deux mois lorsque son père fut affecté en Corse, d'où il passa ensuite à l'île d'Elbe. Il emmena avec lui sa femme et ses enfants, qui habitèrent Bastia et Porto-Ferrajo jusqu'en 1805. Cette année, Sigisbert Hugo, ayant été rappelé sur le continent, envoya sa famille à Paris où elle resta près de deux ans. Pendant ce temps, Sigisbert Hugo s'était lié avec Joseph Bonaparte, qui, devenu roi de Naples en 1806, l'avait emmené avec lui et lui avait conféré le grade de colonel. En 1807, il fit venir à Naples sa femme et ses fils. Mais en 1808, Joseph ayant été mis par Napoléon sur le trône d'Espagne, Sigisbert Hugo dut le suivre et renvoya sa famille à Paris. Mme Hugo alla habiter alors près du Val-de-Grâce l'ancien couvent des

Feuillantines. Victor Hugo, qui avait six ans, reçut avec ses frères des leçons d'un ancien prêtre marié, Larivière, excellent latiniste, qui lui apprit à aimer Virgile. L'enfant eut également à cette époque pour maître bénévole, le général Lahorie, alors proscrit et que Mme Hugo accueillit pendant quelque temps aux Feuillantines. Il continua ainsi des études peu suivies jusqu'en 1811. À cette époque, son père, devenu général et majordome du roi, qui lui avait donné le titre de comte de Cogolludo, appela sa femme et ses enfants en Espagne. La situation devint tellement grave en Espagne que le général Hugo, au printemps de 1812, fit repartir pour la France sa femme et deux de ses fils. Revenue à Paris avec Eugène et Victor, Mme Hugo

reprit son habitation des Feuillantines, où elle recevait fréquemment la famille Foucher. Ce fut alors que Victor commença à jouer dans le grand jardin avec la petite Adèle Foucher et que commença l'idylle enfantine qui devait se terminer par un mariage. En 1813, le jardin des Feuillantines ayant été exproprié, Mme Hugo alla habiter rue du Cherche-Midi, tout près de l'hôtel des conseils de guerre où logeait Pierre Foucher, chef de bureau à la Guerre, ce qui rendit plus fréquentes encore les relations des deux familles.

Si, en ce temps, Victor étudiait peu, il se livrait à une lecture acharnée, dévorant les livres pris au hasard par sa mère dans un cabinet de lecture, les œuvres de

Voltaire et de Rousseau, Diderot, les voyages du capitaine Cook, Faublas et bien d'autres. Cependant les événements tragiques se succédaient : après les désastres de la campagne de Russie, l'évacuation de l'Espagne. Revenu en France en 1813, le général Hugo demanda à rentrer dans l'armée. On ne voulut d'abord le réintégrer qu'avec son ancien grade de major. Toutefois il fut nommé peu après commandant de la place de Thionville, qu'il défendit avec la plus grande énergie pendant l'invasion. En 1814, il fit acte d'adhésion à Louis XVIII et fut confirmé dans le grade de maréchal de camp. Cette même année, à la suite de graves dissentiments, il se sépara complètement de sa femme et alla habiter Blois. Voulant

que ses fils Eugène et Victor entrent à l'École polytechnique, il les mit dans la pension Cordier et Decotte, où ils restèrent jusqu'en 1818, en suivant les cours du collège Louis-le-Grand.

À partir de 1815, Victor Hugo fit beaucoup de mathématiques, mais il fit surtout des vers et acquit ainsi un véritable talent de versificateur, selon le goût et les formules du temps. Le 10 juillet 1816, il écrivait sur un de ses cahiers de la pension Cordier : « Je veux être Chateaubriand ou rien. » En 1817, il envoya au concours annuel pour le prix de poésie décerné par l'Académie française trois cents vers sur le sujet : « Le bonheur que procure l'étude dans toutes les situations

de la vie ». Il y faisait allusion à ses quinze ans avec une modestie orgueilleuse. Les juges du concours, se croyant mystifiés, lui donnent une simple mention, au lieu du prix qu'il méritait.

En 1818, Victor Hugo renonce à passer ses examens à l'École polytechnique et quitte la pension Cordier. Il écrit à son père qu'il vivra de son métier de poète et qu'il renonce à la petite pension qu'il lui donne. Alors Victor Hugo se met à l'œuvre et se livre à un travail incessant, dont il conservera l'habitude jusqu'à la fin de sa vie et qui explique l'énormité de son œuvre. En décembre 1819, il fonde avec son frère Abel une revue bimensuelle, Le Conservateur littéraire, qui paraît jusqu'en

mars 1821. En même temps, il se crée des relations, visite quelquefois Chateaubriand, se lie avec Alfred de Vigny, Lamartine, Soumet, Émile Deschamps, Guiraud, Jules de Rességuier, l'abbé de Lamennais, qui devient son directeur de conscience. À dix-neuf ans, ses satires royalistes Le Télégraphe et L'Enrôleur politique, ses odes Les Destins de la Vendée, Quiberon, Le Génie, La Vision, Le Poêle dans les révolutions et d'autres, l'ont rendu célèbre dans le monde des lettres et dans le monde monarchique.

Mais alors il n'est pas hanté seulement par des rêves de gloire, il aime d'un amour juvénile et frais sa petite amie d'enfance, devenue une belle jeune fille, Adèle

Foucher, et il veut l'épouser. Sa mère s'oppose à ce mariage, qui ne lui semble pas assez brillant pour son fils, et elle cesse de voir la famille Foucher. Mme Hugo meurt le 27 juin 1821 et moins d'un mois après, son père se remarie. La famille Hugo ayant été ruinée par la chute de l'Empire, le jeune Victor dut vivre fort modestement ; il cherche alors à se créer des ressources. En 1822, il publie le premier recueil de ses Odes, dont le succès est très grand. Louis XVIII le lit et accorde, en septembre, au jeune poète une pension. Rien ne s'oppose plus à son mariage. Le 22 octobre 1822, Victor Hugo voit enfin se réaliser son plus ardent désir. Il épouse Adèle-Julie Foucher, âgée de dix-neuf ans. Il est tout entier à son bonheur, lorsque, le soir même, son

frère Eugène, qui, pendant le repas, avait prononcé des paroles incohérentes, fut pris, en rentrant chez lui, d'un accès de folie. On dut l'enfermer à Charenton, où il resta jusqu'à sa mort. Tout porte à croire qu'Eugène aimait Adèle et que le désespoir qu'il ressentit le troubla pour toujours.

Dans cette dernière partie de sa vie, celui qu'Émile Augier appelait « le Père » était l'objet d'une admiration universelle et sa popularité était sans égale. Le 26 février 1881, à l'occasion de l'anniversaire de sa naissance, Paris rendit à Victor-Hugo un solennel et touchant hommage. Ce jour-là, le grand vieillard reçut dans sa maison de l'avenue d'Eylau, debout entre ses petits-enfants Georges et Jeanne, une députation

d'enfants, une autre du conseil municipal ; puis, d'une fenêtre, ému jusqu'aux larmes, il vit défiler devant lui, l'acclamant et déposant des fleurs, des délégués de toute sorte et une innombrable foule.

Personne alors, pas plus à l'étranger qu'en France, ne contestait sa royauté littéraire. Ses anciens ennemis avaient désarmé. Tous les étrangers de distinction, de passage à Paris, altesses Royales, têtes couronnées, littérateurs, voyageurs, tenaient à l'honneur de visiter le poète. Dans son salon de l'avenue d'Eylau qui devait recevoir son nom quelques jours avant sa mort, Victor Hugo réunissait autour de lui, Mlle Drouet, grave et toujours affable, les deux enfants de

Charles, Georges et Jeanne qu'il adorait, leur mère et ses visiteurs habituels. Sa verte vieillesse faisait l'admiration de tous.

En mars 1883 Victor Hugo vit s'éteindre Mlle Drouet qui présidait à tous ses dîners et à toutes ses réceptions. Celle que Pradier avait prise pour modèle, dans l'éclat de sa beauté, lorsqu'il sculpta la statue de Strasbourg, succomba dans de cruelles souffrances, d'un cancer de l'estomac. Deux ans plus tard, le 22 mai 1885, après une agonie de huit jours, Victor Hugo cessait de vivre. Il avait demandé à être enterré civilement, conduit dans le corbillard des pauvres.

C'est avec la préface de Cromwell (1826) que Victor Hugo s'est imposé comme l'un des chefs de file de la génération romantique. Si ce drame de six mille vers est littéralement injouable, la préface a été d'emblée reconnu comme le manifeste de la liberté au théâtre. Rompant avec les exigences sclérosantes de la tradition néoclassique et s'inscrivant dans la lignée de Shakespeare, Victor Hugo appelle de ses vœux une forme dramatique qui recourt au grotesque, au mélange des genres et qui puise autant dans le passé que dans l'histoire contemporaine.

Nous évoquerons la bataille d'Hernani (1830) qui demeure un moment marquant de l'histoire littéraire française. Imposant

ce drame sur la scène de la Comédie-Française, Hugo est parvenu à bousculer les conventions avec cette œuvre qui exalte l'amour impossible tout en proposant une critique politique audacieuse à la veille de la Révolution de juillet. Nous reviendrons sur les pièces marquantes du répertoire hugolien, de Ruy Blas (1838) aux Burgraves (1843), sans oublier Le Théâtre en liberté rédigé pendant l'exil et qui consacre la virtuosité du dramaturge.

La mort de Victor Hugo produisit une profonde émotion. Le gouvernement et la Chambre lui décrétèrent des obsèques nationales et les honneurs du Panthéon.

Alfred de Vigny (1797-1863)

Le comte Alfred de Vigny occupe une place à part dans la poésie romantique. Il se sentit d'abord porté vers la carrière militaire, où s'étaient illustrés son père et ses aïeux. Entré dans l'armée au moment où l'épopée impériale était close, il ne pouvait avoir, comme officier, que des déceptions. En 1823, cependant, il partit pour la guerre d'Espagne ; mais son régiment laissé en observation à la frontière, ne prit part à aucun combat. Il ne rapporta de cette expédition que les vers du Cor, sur la mort de Roland. Aussi démissionna-t-il, en 1827, pour se retirer dans sa « tour d'ivoire ».

Depuis 1828, il s'était mêlé au mouvement romantique ; il avait collaboré au Conservateur littéraire de Victor Hugo. En 1822, il publia son premier recueil. En 1826, il en fit une édition augmentée, sous le titre de Poèmes antiques et modernes. Puis il se tourna tout entier vers le roman et vers le théâtre. Il ne donna plus, comme poèmes, que le Mont des Oliviers et la Maison du berger (insérés dans la Revue des Deux-Mondes). Après sa mort seulement parut le livre intitulé les Destinées, et qui comprend, avec les deux pièces que nous venons de nommer, ses plus beaux poèmes : la Colère de Samson, la Mort du loup, la Bouteille à la mer, l'Esprit pur.

La philosophie de Vigny

Vigny est surtout un penseur. De là, une production réduite, qui suppose de longues méditations ; de là aussi, dans l'expression, moins de facilité que Lamartine, moins de virtuosité que Victor Hugo. Cette philosophie est un pessimisme hautain, qui mène le poète non pas au désespoir ou à la foi, mais au stoïcisme et à la pitié. Le point de départ de ce pessimisme est l'isolement douloureux et humiliant, dans lequel se sent l'homme supérieur ; l'humanité, dont pourtant il est le guide, ne le comprend pas et ne l'aime pas (Moïse). Or, ce n'est pas l'amour qui le consolera : l'amour n'est que trahison (la Colère de Samson). Ce n'est pas non plus la Nature, si accueillante pour

Lamartine ; la Nature n'est pas une mère, mais une tombe (la Maison du berger). Au moins, l'homme peut-il tourner les yeux vers le ciel ? À ses angoisses la Divinité donne-t-elle une solution ? Non, Dieu est indifférent, et l'homme ne répondra plus que par un froid silence. Au silence éternel de la Divinité (le Mont des Oliviers). Que l'homme donc se renferme dans un stoïcisme farouche. Comme le loup acculé par les chasseurs, qu'il « meure sans parler » (la Mort du loup). Cependant il peut trouver une diversion à son malheur dans la pitié et dans l'amour pour ses semblables : il peut aimer la majesté des souffrances humaines (la Maison du berger) ; il peut lutter avec la nature et en triompher (la Sauvage) ; il peut surtout préparer le

progrès pour l'humanité future : qu'il travaille à son œuvre, sans en attendre la récompense actuelle ou le résultat immédiat ; si cette œuvre est vraiment grande, quelque jour elle sera comprise et féconde (la Bouteille à la mer).

Il y a de la beauté dans ce pessimisme, et Vigny a su présenter ses idées dans « des symboles » bien choisis, saisissants par leur simplicité et par leur puissance. Mais enfin, c'est un système, et rien n'est moins favorable à l'inspiration lyrique, laquelle sort des contradictions psychologiques et morales du cœur. Et cette indifférence superbe à l'égard de la nature prive, les sujets de décor, de profondeur, et de ce que les paysagistes et

les peintres en général appellent de l'air. Voilà pourquoi Vigny fait plutôt des bas-reliefs que des statues, et des dessins que des tableaux. Il lui arrive parfois de formuler, en des vers d'une idéale beauté, les colères ou la résignation de son orgueil ; la Maison du berger, la Mort du loup et le Mont des Oliviers contiennent quelques-uns des vers les plus parfaits de notre langue.

Les Drames d'Alfred de Vigny

En 1829, Vigny donna au Théâtre-Français une traduction intégrale en vers de l'Othello de Shakespeare ; en 1831, la Maréchale d'Ancre, en prose, dont les principaux personnages sont Concini et sa femme Éléonore Galigai. Ces deux pièces n'obtinrent qu'un succès d'estime. Mais, en 1835, Vigny obtint un triomphe avec Chatterton.

Chatterton est tiré par Vigny de son roman de Stello (paru en 1833). C'est l'histoire d'un jeune poète méconnu, malade, logé chez un industriel avare et dur, John Bell. Il ne trouve de pitié qu'auprès d'un quaker établi dans la

maison, et de Kitty Bell, femme de John. Celle-ci secourt discrètement Chatterton, mais évite de le rencontrer et de lui parler, tant elle se sent troublée par sa présence. Un amour inconscient, fatal, si puissant malgré son mutisme qu'il doit les réunir dans la mort, s'est emparé de ces deux cœurs ; et c'est l'expression de cet amour combattu et refoulé, se trahissant par des gestes, des intonations, des maladresses, qui élève ce drame à la hauteur d'une tragédie. Le dénouement est d'une simplicité terrible. Chatterton s'empoisonne : Kitty Bell, à qui il vient d'avouer son amour, meurt de l'émotion que lui cause sa mort, sans une phrase. Une partie, avouons-le, a vieilli dans ce drame, celle à laquelle Vigny attachait le

plus d'importance, la thèse, à savoir que la société est coupable de ne pas reconnaître et entretenir le génie. C'est pour la thèse que Vigny a écrit Chatterton: mais c'est comme drame d'amour que Chatterton a vécu.

Alfred de Musset

(1810-1857)

Né et mort à Paris, Alfred de Musset appartenait à une famille qui s'était déjà distinguée dans les lettres, et qui comptait, parmi ses ancêtres, la Cassandre de Ronsard. Tout jeune, il fréquenta le Cénacle de l'Arsenal, où il fut accueilli comme une sorte d'enfant terrible du romantisme. Vint ensuite le Spectacle dans un fauteuil (1832), comprenant la Coupe et les Lèvres, À quoi rêvent les jeunes filles, Namouna. Tous les vers écrits de 1829 à 1833 formèrent le recueil des Premières Poésies.

À partir de 1835, Musset publie dans la Revue des Deux Mondes ses plus beaux morceaux : l'Ode à la Malibran, les Nuits, la Lettre à Lamartine, l'Espoir en Dieu, etc., qui forment, avec les Nuits, le recueil des Poésies nouvelles (1836-1852). Il donnait en même temps des nouvelles, des comédies, un roman autobiographique : la Confession d'un enfant du siècle. Reçu à l'Académie française en 1852, il mourut prématurément en 1857.

Les chefs-d'œuvre de Musset, dans les différents genres lyriques, sont : Rolla (1833), poème sans composition précise, mais qui contient des morceaux éloquents, quoique un peu gâtés par l'abus de la rhétorique ; les Nuits : la Nuit de mai (1835),

la Nuit de décembre (1835), la Nuit d'août (1836), la Nuit d'octobre (1837). Les plus belles sont la première et la dernière.

Musset n'est qu'à demi romantique. Sans doute, il a écrit les Contes d'Espagne et d'Italie, les Marrons du feu, etc., mais son romantisme est d'un espiègle plein de talent, qui s'amuse à ramasser l'instrument d'autrui, et à en jouer pour mystifier le public. Peut-être, d'ailleurs, Musset se laissait-il prendre à son propre jeu ; peut-être la Ballade à la lune, la Coupe et les Lèvres, Rolla, lui paraissaient-ils des chefs-d'œuvre, quand une crise terrible vint le secouer. Alors, adieu la couleur locale, le pastiche, l'amour de mélodrame, la déclamation. « Ah! frappe-toi le cœur, c'est

là qu'est le génie ! » Musset ne pense plus qu'à chanter son désespoir, ses douleurs, ses souvenirs. Il est devenu le plus grand poète de l'amour sincère et trompé. La crise passée, il n'est plus romantique du tout, pas même comme Lamartine, dont il se rapprochait dans les Nuits, l'Espoir en Dieu et le Souvenir. Il devient un poète presque classique, avant tout spirituel, d'une sensibilité discrète, un héritier de La Fontaine et de Marivaux. Il écrit sur le romantisme les ironiques et cruelles lettres de Dupuis et Colonel. Les critiques classiques, comme Nisard, le tirent à eux ; et il est possible qu'un jour on le classe à part, comme un poète tout à fait indépendant.

Les drames de Musset

Dans quelle catégorie classer les pièces de Musset ? Le poète ne les a pas écrites pour être jouées, et elles n'appartiennent à aucun genre déterminé. Si nous en parlons au chapitre du Drame, c'est que les principales sont la réalisation la plus complète et la plus artistique du programme romantique.

Musset avait voulu faire du théâtre. Le 1er décembre 1831, L'Odéon représentait la Nuit vénitienne, comédie en un acte et en prose, qui fut sifflée. Heureuse chute ! Musset, dépité, renonça à travailler pour la scène, et donna librement carrière à sa fantaisie, dans ses essais dramatiques. Il

publia, en 1832, sous ce titre Un spectacle dans un fauteuil, trois essais : les Marrons du feu, la Coupe et les Lèvres, À quoi rêvent les jeunes filles. En 1833, pendant un séjour à Venise, il écrivit Lorenzaccio, drame admirable par l'intensité et le relief. C'est l'histoire du meurtre d'Alexandre de Médicis par son neveu Lorenzo, d'après la chronique de Varchi. À dater de 1833, Musset donne, dans la Revue des Deux Mondes, toutes les autres pièces réunies aujourd'hui sous le titre général de Comédies et Proverbes ; les principales sont : les Caprices de Marianne, André del Sarte, Fantasio, On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien ; et dans le genre mondain : Un Caprice, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.

Musset a écrit ses pièces sans songer qu'en un décor de bois et de toile peinte, des acteurs dussent parler à un public. Aucune tradition, aucune convention, aucune nécessité pratique ne l'enchaînent ; il voit, il sent, il imagine, et il fixe au passage ce qui ravit ses yeux ou son cœur. Ses personnages sont variés comme la nature ; il n'a pas besoin de subordonner leur diversité à un caractère dominant ; et cependant ils sont très tranchés, très différents les uns des autres. Octave et Fortunio sont poétiques et charmants, Blasius et Bridaine sont bêtes à souhait. Comme Shakespeare, Musset ne fait apparaître aucun personnage qui ne soit marqué et vivant. Que dire du style le plus spontané, le plus vif, le plus bouffon ou le

plus éloquent, le plus coquet ou le plus passionné qui ne fut jamais !

Aussi, quelle surprise, quand une actrice qui revenait de Saint-Pétersbourg, Mlle Allan, et qui avait eu l'idée de risquer là-bas cette petite pièce, joua à la Comédie-Française *Un Caprice* (1847). Le succès qu'elle obtint engagea Musset à donner presque tout le reste au même théâtre. Il fallut sans doute faire quelques retouches et quelques raccords ; mais, dans l'ensemble, c'était du théâtre, et du vrai. L'exemple de Musset prouve que le génie, le don, peut suppléer au métier, ou du moins peut suggérer au poète par intuition tout ce que le métier apprend aux

autres. Mais cet exemple est unique dans l'histoire de notre théâtre.

Jean Anouilh

Considéré comme l'un des plus grands auteurs de théâtre du vingtième siècle, Jean Anouilh est aussi un écrivain de littérature et de scénario pour le cinéma et la télévision. Si vous souhaitez en savoir un peu plus sur ce grand homme, sur sa vie ou encore sur son œuvre, il vous suffit de lire cette page.

Biographie de Jean Anouilh

Né le 23 juin 1910 dans la ville de Bordeaux, son père, François Anouilh, est tailleur et sa mère, Marie-Madeleine Soulie, est professeur de piano d'orchestre dans la cité balnéaire d'Arcachon.

C'est grâce à l'école et plus particulièrement lorsqu'il est au Lycée Chaptal de Paris qu'il commence à être attiré par l'art dramatique et la littérature en général. Effectivement, il va découvrir différents auteurs comme Jean Cocteau, Paul Claudel ou Jean Girardoux. Cependant, c'est essentiellement les pièces théâtres qui vont l'attirer, il n'hésitera pas à en apprendre certaines comme Siegfried de Jean Girardoux.

Cette passion permet à Anouilh de travailler dès 1929 pour le monde du spectacle, en devenant secrétaire générale de la comédie des Champs-Élysées. Cependant, sa collaboration avec le directeur de cet endroit ne sera pas bonne

et il part en 1930. En effet, ils auront des différends au niveau des créations que propose Jean Anouilh.

Après une petite pause de deux mois en 1931 à cause de sa mobilisation au service militaire, il revient à Paris et emménage avec la comédienne Monelle Valentin avec qui il aura une fille Catherine en 1934.

Pour voir sa première œuvre théâtrale qui marche, il faut attendre 1932 avec l'Herminie (90 représentations et une adaptation en film). Cependant, ses deux créations suivantes Mandarine (1933) et Y'avait un prisonnier (1935) sont des échecs au théâtre. La seconde sera pourtant

reprise au cinéma par la Metro Goldwyn Mayer ce qui permettra au jeune dramaturge de vivre correctement en Bretagne.

Les premiers grands succès de Jean Anouilh arriveront seulement à partir de 1937 avec *Le Voyageur sans bagage* représenté pour la première fois au théâtre des Mathurins. Au total, cette pièce aura eu près de 190 représentations. Suivront ensuite d'autres succès comme *La Sauvage* et *Le Bal des Voleurs*.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Jean sera appelé en service en avril 1940 en tant que secrétaire d'un commandant. Il sera fait prisonnier par les Allemands, puis

libéré rapidement en juin. Il rentre à Paris rejoindre sa fille et sa femme, puis continue d'écrire et de faire jouer ses pièces. C'est pendant cette période sombre de l'occupation que le dramaturge français va écrire ses deux premières Pièces Noires avec Eurydice et surtout Antigone, l'une de ses plus grandes créations. Durant la guerre, on ne sait pas vraiment si Anouilh est plutôt du côté de la résistance ou de la collaboration, certains voyant dans Antigone une ode à la résistance, d'autres l'exact contraire.

À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, Jean Anouilh fut donc accusé par certains d'avoir collaboré avec le régime Nazi et de protéger certains collaborateurs.

Ces accusations l'ont profondément choqué et blessé. Il va ensuite continuer sa carrière de dramaturge avec toujours autant de succès si ce n'est plus. En 1953, il se marie avec Nicole Lançon avec qui il aura trois autres enfants.

Entre 1961 et 1967, Jean Anouilh n'écrit presque plus de nouvelle pièce, il va se lancer dans la mise en scène au théâtre et surtout l'adaptation d'œuvres étrangères. Il revient vers l'écriture dramatique pendant encore 12 ans entre 1968 et 1980. Ces années seront encore celles d'un grand succès pour le dramaturge. C'est aussi durant cette époque et plus particulièrement en 1969 qui rencontre sa

dernière compagne Ursula Wetzel qui lui donnera son dernier enfant.

Touché par une maladie qui lui détruit la thyroïde, Jean Anouilh fait une crise cardiaque en 1983. Il décide de se retirer en Suisse avec Ursula et il décède le 3 octobre 1987 à l'hôpital de Lausanne.

Son immense œuvre

Jean Anouilh est sans aucun doute l'un des plus grands dramaturges de son époque. Effectivement, nous lui devons pas moins d'une quarantaine de pièces, parfois comédie, d'autres fois tragédie. Une grande majorité d'entre elles ont eu beaucoup de succès tant critique qu'auprès du public. Il ne faut pas oublier qu'il est aussi l'auteur de 3 livres de littératures et de 5 opéras. Vous pourrez retrouver des livres sur ses œuvres directement sur cette page, il vous suffit de regarder juste en dessous.

Parmi ses créations les plus connues, nous pouvons citer *Le Voyageur sans bagage* (1937), *Le Bal des voleurs* (1938), *Léocadia* (1940), *Antigone* (1944), *Ardèle ou*

la Marguerite (1948), L'Alouette (1953) ou Becket ou l'Honneur de Dieu (1959).

Grande particularité de l'œuvre de Jean Anouilh, c'est qu'il les a classés en plusieurs recueils qu'il a publiés. Chaque recueil est classé selon le type de pièces, comédie ou tragédie. On trouve donc les Pièces roses (1942), les Pièces noires (1942), les Nouvelles pièces noires (1946), les Pièces brillantes (1951), les Pièces grinçantes (1956), les Pièces costumées (1960), les Nouvelles pièces grinçantes (1970), les Pièces baroques (1974), les Pièces secrètes (1977) et les Pièces farceuses (1984).

- <https://libretheatre.fr/le-theatre-au-xixeme-siecle/>

-

Samuel Beckett

Samuel Beckett a souvent été considéré comme un simple écrivain de l'absurde, puis comme un écrivain du regard tragique, du désespoir irrémédiable, du ciel vide, de la solitude éternelle, de l'incommunicabilité. Pour pénétrer son originalité littéraire, il est nécessaire de se départir du regard simplificateur qui le réduisait ou à un écrivain étrange dont les textes n'avaient aucun sens ou à un écrivain dangereusement nihiliste qui détruisait tout. Restituons à Beckett le souffle philosophique et la réflexion sur l'homme qui se dégagent de son œuvre.

Passons vite sur quelques éléments biographiques, détails sans importance selon Beckett. Né à Dublin en 1906, issu d'une famille protestante qui l'étouffe, il accomplit une brillante carrière universitaire et est nommé lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de Paris en 1928. Influencé par son amitié avec Joyce dont il faillit épouser la fille, il écrit son premier essai Dante... Bruno... Vico... Joyce en 1929. Il effectue ensuite de nombreux voyages, résidant tantôt en France tantôt en Angleterre, avant de se fixer définitivement à Paris en 1938. Exil, résistance, lucidité, isolement : c'est ainsi que peuvent se décrire l'existence et le processus littéraire

de Samuel Beckett. Discret, solitaire, de nature fragile, il abandonne ses fonctions universitaires pour se consacrer à l'écriture. Fuyant autant que possible la gloire qui a fondu sur lui à la suite de ses succès internationaux au théâtre et de l'obtention du prix Nobel de littérature en 1969, il a toujours émis le souhait que l'on ne glose pas sur sa vie, ses heures de mutisme inébranlable, ses phases de dépression, ses générosités extrêmes. Il porte tout autant un intérêt ténu et méfiant aux commentaires et critiques exprimés sur ses écrits car il « écrit juste pour respirer ».

Le problème que Beckett pose se situe dans l'incompréhension sans solution qu'il donne à voir dans ses livres. Il ne porte

aucun jugement sur son propre travail, tout comme il rejette toute discipline établie, tout savoir constitué, qui se fonderait sur une affirmation savante sur le vrai et le faux. Il s'oppose aux vertus de nomination du langage, à l'adéquation langage-objet. Il n'affirme rien positivement et insère au sein de son phrasé un doute permanent qui rend son écriture instable, précaire, douteuse par elle-même. Son œuvre est questionnement perpétuel sur ce que l'homme ne peut pas dire et affirmer. Il ne fait que constater, décrire la vacuité des connaissances admises et de l'existence, et l'impossibilité de saisir et connaître la nature des choses. Il oscille dans son écriture propre entre les incertitudes du monde qu'il tente de décrire mais

auxquelles il n'échappe pas. Il ne constitue aucune doctrine, mais il problématise tout rapport au monde : rapport à autrui, rapport aux objets, rapport au langage, rapport à soi-même. Il assimile l'exercice de la pensée à une logique de l'échec, autrement dit il part de l'ordre apparent du monde et du bonheur illusoire pour aboutir, niant toute possibilité de bonheur et de certitude, au désordre, au hasard, au silence. Il démunit l'homme de tout remède dont ce dernier s'est intellectuellement pourvu en cas de malheur. Sa préoccupation est de réussir à penser et affirmer le pire, elle n'a pas pour fin de surmonter un naufrage philosophique mais de le rendre certain et inexorable en détruisant toutes les possibilités d'échappatoire. La philosophie

ne lui fournit pas d'outils techniques, mais il écrit chaque mot selon la pensée intuitive qu'il a de l'humain. L'extension de la notion de philosophie comme discipline de réflexion, questionnement, mise en doute, nous permet donc de désigner la philosophie comme fond de ses œuvres.

Nous pouvons distinguer trois périodes dans l'évolution artistique de Beckett. La première est celle des tâtonnements du jeune Samuel dont les textes *Os d'échos*, *Premier amour*, *Mercier et Camier* seront vite rejetés par Beckett l'abstracteur. La seconde période expose clairement le projet de création, de réduction littéraire et couvre la période de 1948 à 1960. Beckett la nomme « le siège dans la chambre », elle

rassemble les textes de Beckett dans lesquels les corps s'immobilisent, se réduisent, sont confrontés à leur conscience, ne pouvant sortir d'eux-mêmes. Beckett écrit à cette époque la trilogie qui le rend célèbre : Molloy, Malone meurt, l'Innommable et commence à se faire connaître au théâtre avec le très célèbre En attendant Godot. Cette période est fondatrice de toutes les œuvres qui suivront et tendront de au dépouillement et dénuement. La troisième période aspire à la réduction maximale, l'aboutissement de l'abstraction littéraire qui fondera la construction de tous les textes écrits jusqu'à la mort de Beckett en 1989. Elle réunit les œuvres les plus courtes, les plus répétitives, les plus abstraites : Comment

c'est, Oh les beaux jours, Pour finir encore,
Le dépeupleur, Cap au pire, etc. Là,
l'identité des personnages explose
totalement.

L'œuvre de Beckett est bâtie sur le
paradoxe de la nécessité et l'impossibilité :
impossibilité de vivre mais nécessité de
continuer, impossibilité de dire mais
nécessité d'écrire sans fin. Cette
contradiction évoque le désir de continuer,
au moins le besoin d'une solution, même si
elle est hors d'atteinte. Les êtres
beckettians, ne pouvant définir le monde,
ne pouvant se définir eux-mêmes, ne
pouvant atteindre le néant illimité qu'ils
ressentent, sont perpétuellement en
équilibre dans un état d'entre-deux, en

attente, tendus vers leur conscience intérieure qui ne répond pas à leur questionnement et ne fait que l'entretenir sans fin. Le personnage des ouvrages de Samuel Beckett ne se préoccupe pas des différends, des contrariétés vaines, réussites éphémères de la vie sociale, il a un principe de désir, une puissance vitale que les circonstances les plus terribles, douloureuses et aporétiques auraient normalement dû rendre impossibles ou illégitimes. Il veut rendre à la conscience et surtout à la parole une absence de contenu terrible, veut faire passer le tragique du silence à la parole, le néant au domaine du dicible. Beckett passe du figuratif à l'abstrait, qui efface, dissipe les objets afin de parvenir à trouver la conscience

authentique, la pure durée, autant qu'il est possible. Comme le souligne Nadeau dans *Les critiques de notre temps* et Beckett : « Aux limites où le langage s'effondre, où vie et mort composent un même phénomène indistinct, où être et conscience glissent dans le rien, la trajectoire s'abîme dans l'antichambre du silence, c'est-à-dire de la réalité pure. »

Beckett écrit sur le rien, certes, mais il ne dit pas rien, il construit à partir du rien une œuvre solide, forte, jamais exténuée. Il n'est pas un écrivain désespérant, il essaie de trouver le moyen de survivre, de respirer dans l'enfer intime où tout un chacun est enfermé. Sa matière écrite est incisive, précise, s'impose d'une façon indiscutable

alors qu'elle est totalement suspensive et douteuse, paradoxale, impossible à déterminer, créant un homme-limite, milieu entre néant et infini, silence et parole irrépressible, non-être et être, invisible au monde mais perceptible en soi, qui est et reste au bord d'agir. La révolution littéraire de Beckett se situe dans ce paradoxe : ce néant créateur d'où tout part et vers lequel tout converge, infiniment.

Alexandre Dumas

Alexandre Dumas (dit Alexandre Dumas père) est célèbre à la fois comme auteur dramatique et comme romancier. Ses cheveux crépus, son teint, ses traits et ses lèvres épaisses trahissaient une origine afro-antillaise. Son père, Thomas Alexandre Davy de la Pailleterie, dit le général Dumas, prit une part marquée dans les événements et les guerres de la Révolution et de l'Empire.

Orphelin dès l'âge de trois ans, le jeune Dumas ne reçut à Villers-Cotterêts, sa ville natale, qu'une instruction très médiocre et ne développa guère que ses facultés

physiques, ce qui lui donna pour tous les exercices du corps beaucoup de force et d'adresse. N'ayant d'autres ressources que la modeste pension que touchait sa mère comme veuve de général, le jeune homme dut songer de bonne heure à se créer des moyens d'existence et il entra comme clerc chez un notaire de Villers-Cotterêts. « Je venais d'avoir vingt ans, raconte-t-il lui-même, lorsque ma mère entra un jour dans ma chambre, s'approcha de mon lit en pleurant et me dit : Mon ami, je viens de vendre tout ce que nous avons, pour payer nos dettes. – Eh bien, ma mère ? – Eh bien, mon pauvre enfant, nos dettes payées, il nous reste deux cent cinquante-trois francs. – De rente ? Ma mère sourit amèrement. – En tout ! – Eh bien, ma mère,

je prendrai ce soir les cinquante-trois francs et je partirai pour Paris. – Qu'y feras-tu, mon pauvre ami ? – J'y verrai les amis de mon père : le duc de Bellune, qui est ministre de la guerre, Sébastiani, Jourdan... » On s'occupa le jour même des préparatifs du départ. Muni des cinquante-trois francs, Alexandre Dumas embrassa sa mère et vint à Paris. Il vit successivement Sébastiani, Jourdan, Bellune, anciens amis de son père ; mais il n'en reçut qu'un accueil assez indifférent. Il fut plus heureux auprès du général Foy, à qui il avait été recommandé par un électeur influent du département de l'Aisne. « Voyons, que ferons-nous, lui dit le général ? – Tout ce que vous voudrez. – Il faut d'abord que je sache à quoi vous êtes bon. – Oh! à pas

grand-chose. – Voyons, que savez-vous ? un peu de mathématiques ? – Non, général. – Vous avez du moins quelques notions de géométrie, de physique ? – Non, général. – Vous avez fait votre droit ? – Non, général. – Vous savez le latin et le grec ? – Très peu, – Vous vous entendez peut-être en comptabilité ? Pas le moins du monde. Et à chaque question, ajoute Alexandre Dumas, je sentais la rougeur me monter au visage ; c'était la première fois qu'on me mettait ainsi face à face avec mon ignorance. – Donnez-moi votre adresse dit le général Foy, je réfléchirai à ce qu'on peut faire de vous. » Dumas écrivit son adresse. « Nous sommes sauvés, s'écria le général en frappant dans ses mains : vous avez une belle écriture. » Trois jours après, le jeune

homme entré dans les bureaux du duc d'Orléans, en qualité de simple expéditionnaire aux appointements de douze cents francs.

Dumas songea alors à refaire son éducation. Il passait une partie de ses nuits, soit à apprendre les langues anciennes, soit à lire les principaux auteurs de la littérature française. Il suivit de près, en particulier, l'impulsion que l'école romantique donnait à la littérature contemporaine et il ne tarda pas à deviner ce qui, dans les théories nouvelles, pouvait frapper fortement les esprits. Après trois ans d'un travail ardu et opiniâtre, Dumas s'essaya à publier d'abord un volume de Nouvelles (1826), puis quelques pièces de

théâtre dont la plus célèbre fut *Christine de Suède* (1827). Cette pièce, chaudement recommandée par Charles Nodier, mais dédaignée par les sociétaires de la Comédie-Française, fut soumise à la décision de Picard : « Avez-vous de la fortune ? demanda celui-ci au jeune poète. – Pas l'ombre, monsieur, répondit-il. – Quels sont vos moyens d'existence ? – Une place de douze cents francs. – Eh bien, mon ami, retournez à votre bureau. » Ce jugement sommaire ne découragea pas le jeune écrivain.

Introduit dans les salons de Victor Hugo, il devint bientôt un de ses adeptes et un de ses ardents auxiliaires. Il voulut être le premier à faire sur la scène

l'application des théories littéraires de son maître. En 1829, deux mois après le refus de Christine, il fit jouer au Théâtre Français *Henri III et sa cour*, drame historique en prose. La première représentation fut un événement littéraire ; ce drame fut applaudi comme une réaction contre les traditions classiques de l'ancienne tragédie. Les défenseurs de l'ancienne école poussèrent des clameurs : on signa même une pétition au roi pour qu'il en interdît la représentation au nom de l'art outragé. Charles X eut le bon sens de s'y refuser. La pièce fut applaudie avec frénésie ; le duc d'Orléans (plus tard Louis-Philippe), qui était présent, donna le signal des applaudissements. Le lendemain, Dumas

recevait sa récompense et devenait bibliothécaire du prince.

À partir de ce moment, la vie publique et littéraire d'Alexandre Dumas acquiert plus d'importance. Après la Révolution de juillet, à laquelle il prit une part personnelle, qu'il a, plus tard, peut-être exagérée, il gagna les bonnes grâces de la cour et s'assura l'amitié des princes de la famille d'Orléans, particulièrement celle du duc de Montpensier qu'il accompagna en Espagne comme historiographe de son mariage (1846). C'est alors qu'après avoir signé un contrat avec tous les titres de sa descendance paternelle, il passa en Afrique sur un bâtiment à vapeur de l'État, mis à son service, au grand scandale de l'opposition parlementaire. À son retour, il

obtint de fonder un théâtre spécial pour les besoins de son propre répertoire. La révolution de 1848 emprunta à une de ses pièces le Chant des Girondins, devenu comme une seconde Marseillaise. Cette révolution, dans laquelle le célèbre auteur dramatique essaya en vain de jouer un rôle, ruina sa fortune, la plus considérable peut-être que les lettres aient jamais faite. Plus tard, des considérations personnelles lui firent : chercher un refuge en Belgique (1852).

En 1860, il se jeta dans la révolution italienne, s'associa à l'expédition de Garibaldi, assistant aux batailles et les décrivant. Au milieu de ses courses, il ne cessait d'écrire, de faire jouer des drames,

des comédies, de publier des romans en feuilletons et en volumes.

Il mourut près de Dieppe, le 5 décembre 1870, pendant l'invasion prussienne. Il est le père de l'écrivain Alexandre Dumas (1824-1895) dit Dumas fils, auteur en particulier de *La Dame aux camélias*.

Il serait trop long d'énumérer tous les ouvrages sortis de sa plume féconde. Parmi ses œuvres dramatiques, bornons-nous à citer *Anthony* (1831) qui souleva, par l'immoralité systématique des personnages, un scandale, car ce drame est tout simplement l'apologie de l'adultère et du suicide ; le succès n'en fut pas moins inouï. Citons encore *Angèle* (1833), *Catherine Oward* (1834), *Mademoiselle de*

Belle -Isle (1839), les Mousquetaires (1845), la Reine Margot (1847), le Chevalier de Maison-Rouge, épisode du temps des Girondins (1847), Monte-Cristo (1848), etc.

En même temps qu'Alexandre Dumas trouvait dans sa merveilleuse imagination de quoi alimenter son théâtre, il inondait la France et l'Europe de ses romans. La plupart paraissaient d'abord en feuilletons dans les grands journaux quotidiens de Paris ; souvent l'auteur en publiait trois ou quatre à la fois dans autant de feuilles différentes ; au bout de l'année, il atteignait le chiffre énorme de 50 ou 60 volumes. Il faut mentionner à part, tant par leur étendue que pour l'avidité avec laquelle ils ont été accueillis, les romans intitulés

les Trois Mousquetaires (1844) qui eurent pour suite Vingt ans après (1845) et le Vicomte de Bragelonne (1847), le comte de Monte-Cristo (1845), la Reine Margot (1845). Ce sont les Mousquetaires et Monte-Cristo qui ont le plus popularisé le nom de l'auteur, tout en faisant sa fortune ; ses romans lui rapportaient un revenu annuel de près de 200 000 francs de l'époque, une véritable fortune qui était bien vite dévorée par de fastueuses folies.

On s'étonne qu'un nombre si prodigieux d'ouvrages ait pu sortir de la plume et du cerveau d'un homme seul. Un procès que le romancier eut à soutenir en 1847 contre deux grands journaux de Paris, apprit au public qu'Alexandre Dumas s'était engagé à

leur fournir, par année, plus de volumes que n'en pouvait copier l'auteur le plus habile. On découvrit enfin qu'il avait des collaborateurs secrets et en particulier Auguste Maquet, qui a revendiqué, au moins pour moitié, la propriété des romans les plus populaires et des drames à grand spectacle qui en furent tirés. On a relevé aussi d'audacieux emprunts faits à des morts illustres : Schiller, Walter Scott, Augustin Thierry, Chateaubriand, etc. Le romancier s'est défendu du reproche de s'être approprié l'œuvre de ses collaborateurs, en disant qu'il employait ses élèves pour le gros du travail, et qu'il donnait ensuite la dernière main aux ouvrages. Quant aux nombreuses compilations et même aux plagiats dont on

l'accusait, il se justifiait au moyen de cette théorie que « l'homme de génie ne vole pas, mais conquiert », et citait l'exemple de Molière et de Shakespeare.

Après avoir parcouru la France, la Suisse, l'Allemagne, l'Italie, la Sicile, l'Espagne, l'Égypte, la Syrie, Alexandre Dumas publia ses impressions de voyage, où malheureusement la fantaisie joue un trop grand rôle pour qu'on puisse prendre au sérieux ces nombreux et attachants récits.

Jean Giraudoux

(1882-1944)

Né le 29 octobre 1882 à Bellac dans le Limousin, Jean Giraudoux entre à l'Ecole Normale Supérieure en 1903 après un parcours scolaire remarquable et une khâgne à Lakanal. Etre reçu à l'école de la rue d'Ulm représente peut-être l'étape la plus importante dans la construction de sa vie d'intellectuel, malgré son échec à l'agrégation d'allemand. L'Ecole Normale lui permit de fréquenter les plus hautes sphères intellectuelles de son temps et lui ouvrit des portes importantes, pendant et après les quatre ans qu'il y passa. Il fit de nombreux voyages à cette époque, en

Allemagne, en Italie, au Canada, ou à Harvard aux Etats-Unis où il passa un an (1906-1907) comme enseignant de français.

A son retour en France, Giraudoux devint secrétaire particulier de Maurice Bunau-Varilla, qui dirigeait le journal *Le Matin*. C'est là qu'il commença à écrire des nouvelles et à s'insérer dans la scène littéraire parisienne. Il publie « *Provinciales* » (1909), recueil de nouvelles sur la vie dans les petites villes de province, et « *L'école des indifférents* » en 1910. A cette même époque, dans une atmosphère encore influencée par le symbolisme, il fréquenta Claudel ou Edmond Jaloux avec lesquels il passe ses soirées dans les cafés et les brasseries du quartier Latin.

En 1910, il intègre le ministère des Affaires étrangères, où il fit carrière, seulement interrompu par une période pendant la première guerre pendant laquelle il fut mobilisé, blessé et obtint la Légion d'honneur. Sous la protection de Philippe Berthelot, il atteint le grade de vice-consul et se vit chargé de délivrer d'importants documents à l'étranger. Cette fréquentation des grands de ce monde se reflétera dans «Siegfried et le Limousin » (1922) ou « Bella » (1926). Dans le même temps, encouragé par la Nouvelle Revue Française dirigée par André Gide, il continue à écrire et devint un contributeur régulier de cette même NRF. Ces deux romans présentent ce qui fera la trame

centrale d'une grande partie de l'œuvre de Giraudoux : la dualité et l'opposition entre deux protagonistes, et le sens de la destinée humaine. «Siegfried et le Limousin » présente en arrière-plan de l'histoire l'hostilité entre la France et l'Allemagne, et « Bella » narre la rivalité de deux hommes d'Etat, un nationaliste et un internationaliste. Dans « Amphytrion 38 » (1929), les protagonistes seront l'homme et Dieu, le monde païen et le monde de l'Ancien testament dans « Judith » (1931) et l'homme et la femme dans « Sodome et Gomorrhe » (1943).

Jean Giraudoux était déjà consacré comme un écrivain important quand il décide de se mettre à l'écriture de pièces

de théâtre à l'âge de quarante-cinq ans. En 1928, Louis Jouvet le convainc d'adapter son célèbre roman « Siegfried et le Limousin » au théâtre. Giraudoux consacra l'essentiel de sa carrière par la suite à l'expression théâtrale. Outre « Amphytrion 38 », seront ainsi autre autres écrites et jouées « La guerre de Troie n'aura pas lieu » (1935), « Electre » (1937) et « La folle de Chaillot » (1945), qui sera montée après sa mort. Il écrit également deux scénarii pour le cinéma, « La duchesse de Langeais » (1942) et « Les anges du péché » (1944).

Peu après l'échec de son mariage avec Suzanne Boland, sa santé se dégrade, et il meurt à Paris en janvier 1944.

JEAN GIRAUDOUX : DATES CLÉS

29 octobre 1882 : Naissance de Jean Giraudoux

Jean Giraudoux naît le 29 octobre 1882 en Haute-Vienne. Cet écrivain français s'illustre dans ses fonctions de diplomate juste après la Première Guerre mondiale, avant de se diriger vers le théâtre, qui lui vaudra sa renommée internationale. On lui doit notamment "La Guerre de Troie n'aura pas lieu" en 1935, ou encore "Ondine", en 1939. Le dramaturge meurt à Paris, le 31 janvier 1944, des suites d'une intoxication alimentaire.

21 novembre 1935 : Première de "La Guerre de Troie n'aura pas lieu"

Louis Jouvet met en scène pour la première fois la pièce de Jean Giraudoux nommée "La guerre de Troie n'aura pas lieu". En reprenant un mythe grec et en mettant en scène la fatalité de la guerre, Giraudoux souhaite renouer avec la tragédie, genre qui a disparu en France au profit des drames romantique et bourgeois. La pièce préfigure la venue de la Seconde Guerre mondiale qui, malgré les tentatives d'apaisement des pacifistes, aura fatalement lieu.

13 mai 1937 : "J'ai épousseté le buste d'Électre"

Electre est représentée pour la première fois par la troupe de Jouvet. A la confluence de la tragédie classique et de la modernité, la pièce de Giraudoux emprunte à la première le choix des thèmes et du mythe et à la seconde l'enquête policière et la psychologie. Le chœur de la tragédie antique est ainsi réinvesti dans le rôle du mendiant. Electre, le personnage qui donne le nom à la pièce, est dans une quête de vérité concernant la mort de son père. La révélation de celle s'accompagnera de la vengeance de la main d'Oreste.

4 mai 1939 : Sortie d'Ondine de Jean Giraudoux

Le 4 mai 1939 est la date de la première de la pièce Ondine, mise en scène par

Louis Jouvet, au théâtre de l'Athénée. L'auteur, Jean Giraudoux, s'est inspiré du conte éponyme, écrit en 1811 par l'Allemand La Motte-Fouqué. Dans un décor féérique, Giraudoux représente les liens impossibles entre l'homme et la femme nymphe, thème déjà évoqué dans le mythe celtique de Mélusine. L'héroïne doit perdre ses atouts surnaturels pour assumer son amour.

22 décembre 1944 : Première de "La Folle de Chaillot"

La pièce de Jean Giraudoux est présentée pour la première fois en public au théâtre de l'Athénée à Paris dans une mise en scène orchestrée par Louis Jouvet. Marguerite Moreno interprète le rôle-titre d'Aurélie, la Folle de Chaillot. Louis Jouvet

joue le rôle du chiffonnier. La pièce reçoit un accueil triomphal et les critiques voient en elle "un thème pour tous les délires".

Eugène Ionesco
1909-1994

Eugène Ionesco est né à Slatina, en Roumanie, d'un père roumain juriste et d'une mère française, fille d'un ingénieur des chemins de fer. Sa famille émigre en France en 1913. Il écrit ses premiers textes dès l'âge de onze ans. Le divorce de ses parents en 1925 l'amène à retourner avec son père en Roumanie où il fait des études de lettres françaises à l'université de Bucarest. Ne s'entendant pas avec son père qui ne comprend pas son intérêt pour

les lettres, il retourne vivre avec sa mère qui est revenue en Roumanie.

Il part en France en 1938 pour préparer sa thèse. Le déclenchement de la Seconde guerre mondiale l'oblige à rentrer en Roumanie où il restera jusqu'en 1942 avant de s'établir définitivement en France. Il obtient la nationalité française en 1950.

Eugène Ionesco présente sa première pièce, *La Cantatrice chauve* au théâtre des Noctambules en 1950. Malgré un échec, elle marque en profondeur le théâtre contemporain, par l'utilisation du non-sens et du grotesque comme levier satirique et métaphysique, faisant de lui le père d'un nouveau genre, le "théâtre de l'absurde",

qu'il préfère qualifier d'"insolite". Reconnu pour son talent dès 1953, ce qui lui permet de vivre de ses pièces, il obtient la consécration en 1959 avec *Rhinocéros*, dénonciation de toutes les formes de totalitarisme.

Il est aussi l'auteur d'ouvrages sur le théâtre (*Notes et contre notes*). Il entre à l'Académie française en 1971. A la fin de sa vie, il s'essaie au roman et à l'autobiographie.

Quelques œuvres :

La Cantatrice chauve (1950),

La Leçon (1950),

Les Chaises (1952),

Amédée ou comment s'en débarrasser (1953),

L'Impromptu de l'Alma (1956),
Rhinocéros (1959),
Tueur sans gages (1959)
Le Roi se meurt (1962),
Notes et Contre-notes (recueil
d'articles et de conférences sur son
théâtre, 1962),

La Soif et la Faim (1964),
Macbeth (1972),
Ce formidable bordel ! (1973),
Le Solitaire (roman, 1973),
L'Homme aux valises (1975),
Voyage chez les morts (1980).

Les caractéristiques du théâtre français

Le théâtre au XIXe siècle :

Le théâtre devient un divertissement pour toutes les couches sociales au cours du XIXe siècle avec une grande variété de salles et de genres. C'est aussi l'époque de l'extraordinaire célébrité des comédiens comme Talma, Frédérick Lemaître (cf. le film de Marcel Carné Les Enfants du Paradis), Marie Dorval, Rachel et plus tard Sarah Bernhardt.

Le texte de théâtre connaît cependant un nouveau souffle avec le drame romantique qui s'impose durant une décennie de 1830-1840 en revendiquant, comme Victor Hugo dans la Préface de Cromwell en 1827, une esthétique de la sensibilité, de la liberté et de la vérité avec le rejet des règles classiques et de la distinction des genres et des tons, la recherche de la couleur locale avec des sujets empruntés à l'histoire des XVIe-XVIIe siècles et l'utilisation de la prose ou, pour Victor Hugo, de l'alexandrin libéré. Les principales œuvres de cette période sont: Hernani (1830) et Ruy Blas (1838) de Victor Hugo, On ne badine pas avec l'amour (1834) et Lorenzaccio (1834 – non représenté) de Musset, Chatterton (1835) de Vigny, Kean

(1831) et La Tour de Nesles (1832) d'Alexandre Dumas père; et un peu plus tard, La Dame aux camélias d'Alexandre Dumas fils (adapté en 1852 de son propre roman; ce que fera aussi Zola avec Renée adapté de La Curée).

Le théâtre romantique, complexe à représenter et passé de mode, cédera ensuite la place au mélodrame aux effets forcés avec rebondissements et victoire des bons sur les méchants qui en feront un genre populaire à grand succès, mais que ne retient guère l'histoire littéraire.

D'autres formes de théâtre vont cohabiter dans la suite du siècle, par exemple le théâtre de boulevard avec le

vaudeville qui associe divertissement et satire conventionnelle et qu'illustrent Labiche, Courteline ou Feydeau. Le théâtre musical s'installera lui aussi dans la deuxième moitié du siècle avec l'opérette et l'opéra-comique que représentent bien les œuvres d'Offenbach.

L'histoire littéraire garde le souvenir de tentatives de renouvellement à la fin du siècle comme le Théâtre-Libre et le théâtre naturaliste et son regard sombre sur le monde contemporain (Henry Becque: Les Corbeaux – 1882, Octave Mirbeau: Les Affaires sont les affaires – 1903) ou le théâtre symboliste avec sa force de suggestion et ses correspondances poétiques (Pelléas et Mélisande de

Maeterlinck en 1892 que mettra en musique Debussy).

Le théâtre romantique

Le drame romantique apparaît au début du XIX^{ème} siècle, influencé par le théâtre de Shakespeare, redécouvert à cette époque, ainsi que par les romantiques allemands. Il est théorisé par Victor Hugo dans la Préface de Cromwell (1827) qui proclame la liberté totale de l'invention et de la forme théâtrale.

C'est un théâtre le plus souvent historique où se mêlent différents styles, le tragique, le pathétique, mais aussi le

comique afin de représenter le monde dans sa totalité, à la fois grotesque et sublime. Cette nouvelle forme de théâtre refuse de se confronter aux obligations et règles d'écriture du théâtre classique comme le maintien des trois unités (lieu, temps, action), le respect de la bienséance ou le principe de la vraisemblance. L'effet dramatique vise à émouvoir le spectateur, en faisant appel à sa sensibilité. L'action se déroule dans de multiples lieux, décors intimes mais également dans la nature.

Le héros romantique incarne les révoltes et le « mal du siècle ». C'est un être déchiré, torturé, en proie aux passions mais souffrant aussi d'aspirations contradictoires comme Lorenzaccio, dans

le drame de Musset, Ruy Blas, le héros de Victor Hugo ou Chatterton le personnage tourmenté de Vigny.

Les représentations des pièces du théâtre romantique donnent lieu à des confrontations entre les « modernes » et les « classiques ». En 1830, Hernani, de Victor Hugo, déclenche les passions et provoque la « bataille d'Hernani » en raison de son thème, de son style et de sa composition. La pièce, qui ne respecte pas les règles de la dramaturgie classique, est répétée à la Comédie-Française dans des conditions difficiles. Le soir de la première représentation, le 25 février 1830. Les partisans de Victor Hugo, les jeunes artistes romantiques mais aussi Balzac,

Nerval, Dumas, Berlioz et Gautier sont là et acclament la pièce, étouffant toute critique. Le lendemain les journaux font des comptes rendus très négatifs de la pièce et s'offusquent de l'intervention bruyante des romantiques.

Ce n'est qu'à la fin du siècle, avec Edmond Rostand que le théâtre romantique renait après une parenthèse de quelques décennies. Il obtient son premier succès en 1894 avec *Les Romanesques*, pièce en vers présentée à la Comédie-Française, mais le triomphe vient avec *Cyrano de Bergerac* (1897) puis avec *L'Aiglon* (1900).

Le théâtre complet de Victor Hugo sur Libre Théâtre (texte intégral, résumé des œuvres et illustrations)

Le théâtre complet d'Alfred de Musset sur Libre Théâtre (texte intégral, résumé des pièces et illustrations)

Le théâtre complet d'Edmond Rostand sur Libre Théâtre (texte intégral, résumé des pièces et illustrations).

Le mélodrame

Parallèlement au romantisme se développe un genre théâtral plus populaire baptisé « mélodrame ». Inspirant la crainte et les larmes, il s'appuie sur un jeu et des effets scéniques spectaculaires. Les mélodrames se déroulent généralement en trois actes. Les intrigues tumultueuses reposent sur le conflit entre un « bon » et un « méchant », le héros triomphant de tous les obstacles. L'action est conçue autour d'une succession de péripéties et de rebondissements spectaculaires (batailles, poursuites à cheval, catastrophes en tout

genre). René Guilbert de Pixérécourt est le plus connu des auteurs de mélodrames.

Le vaudeville

Au XIXe, le vaudeville, qui mêlait à l'origine comédie et chansons, évolue : le terme désigne désormais une comédie populaire légère, pleine de rebondissements dont les chansons ont disparu. (Le théâtre chanté prend alors le nom d'opérette, popularisée par Jacques Offenbach.)

Le vaudeville se développe sous le Second Empire : la bourgeoisie enrichie devient le plus fidèle public du théâtre où il est bon de se montrer.

Avec *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), Eugène Labiche fait évoluer le genre en imposant un rythme endiablé : quiproquos, jeux de mots et péripéties se multiplient. A travers ses 176 pièces, souvent écrites en collaboration, il porte un regard critique et amusé sur les travers de la petite bourgeoisie.

Georges Feydeau perpétue le vaudeville en développant la mécanique comique : *Tailleur pour dames* (1886), *L'Hôtel du libre-échange* (1894), *La Dame de chez Maxim* (1899)... Il renouvelle ensuite le genre par une étude plus approfondie des caractères dans ses comédies de mœurs en un acte, montrant notamment la médiocrité des existences bourgeoises

avec *On purge bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue !* (1911).

Le drame bourgeois

La « pièce d'intrigue » est popularisée dans les années 1830-1840 par Eugène Scribe. Proche du mélodrame, ce genre appelé ensuite « drame bourgeois » utilise habilement certains ressorts, comme le retournement de situation, le quiproquo et du suspense. Marqué par le réalisme et influencé par un esprit moralisant, il représente les réalités et les questions sociales de l'époque (mariage, adultère, héritage, etc.). Un des grands succès de la période est *La Dame aux camélias* de Dumas fils, représentée en 1852. Un autre

auteur marquant de drames bourgeois est Émile Augier.

Le naturalisme et la critique sociale

En France, au milieu du XIXe siècle, l'intérêt pour la psychologie et les problèmes sociaux donne naissance au naturalisme : l'art est investi d'une mission de progrès, qui passe par la description objective du monde réel. Pour Emile Zola, le théâtre et la littérature doivent illustrer les plaies de la société pour mieux les guérir. Il écrit pour le théâtre plusieurs drames, qui font scandale mais ne rencontrent pas le succès : Thérèse Raquin, Les Héritiers Rabourdin, Le Bouton de rose, Renée et

Madeleine,

Le théâtre naturaliste trouve son terrain d'expérimentation sur la scène du Théâtre-Libre, ouvert par André Antoine en 1887. Dans ses mises en scène, les comédiens doivent vivre leurs personnages. Il insiste sur l'importance de la gestuelle, libère le jeu d'acteur des conventions et prône un jeu plus naturel. Il veut donner au spectateur l'impression d'assister à une « tranche de vie » en s'appuyant sur des costumes et des décors modernes et réalistes jusque dans les moindres détails. L'obscurité est faite dans la salle tandis que le gaz puis l'électricité permettent de concevoir des éclairages variés. Reprenant la théorie du quatrième mur (Diderot), il

donne une grande importance au rôle du metteur en scène, qui passe du statut de technicien à celui de créateur.

Henry Becque cherche à atteindre une vérité sociale dans les intrigues qu'il met en scène, notamment dans la très cynique pièce *Les Corbeaux*. Mirbeau propose une tragédie prolétarienne, *Les Mauvais bergers*, l'éclosion d'une grève ouvrière et son écrasement dans le sang au théâtre de la Renaissance en 1897, avec Sarah Bernhard et Lucien Guitry. On citera également la pièce de Mirbeau *le Foyer*, terrible histoire d'un foyer charitable recueillant des jeunes filles. Révélé par Antoine, François de Curel pose dans ses pièces des problèmes contemporains :

relations entre patrons et ouvriers (Le repas du lion, 1897) ou l'attitude du savant en face de la science : La nouvelle Idole, 1899). La version théâtrale de Poil de carotte de Jules Renard est montée avec succès par André Antoine en 1900.

Le théâtre symboliste

Le théâtre symboliste refuse tout réalisme et cherche à exprimer les tréfonds de l'âme humaine et des vérités métaphysiques universelles. La représentation, proche de la cérémonie, est d'abord la représentation de la vision du poète. Cette esthétique rejette tout réalisme : les personnages immobiles, passifs et réceptifs à l'apparition de figures de rêve ou de l'au-delà. Les pièces symbolistes sont principalement représentées au Théâtre de l'Œuvre.

Le décor ne fait qu'évoquer un lieu, le langage est précieux et recherché, le jeu des acteurs est stylisé. Maeterlinck, avec notamment *Pelléas et Mélisande* (1892) crée un univers imaginaire et angoissant. Le théâtre symbolique marque une rupture avec certaines conventions théâtrales.

Les nouvelles formes de comédies

La fin du XIXème siècle voit l'émergence de nouvelles formes de comédies.

Georges Courteline dénonce avec un sens aigu de l'observation, les tracasseries administratives, la justice (Un client sérieux, 1897, le gendarme est sans pitié, 1899), l'armée (Les Gaietés de l'escadron, 1895).

En 1896, **Alfred Jarry** fait représenter Ubu roi au Théâtre de l'œuvre qui fait

aussitôt scandale. Parodie du théâtre historique shakespearien ou romantique, cette satire féroce de toutes les formes d'autorité subvertit tous les principes du théâtre classique.

Alphonse Allais écrit et fait représenter quelques comédies, vaudevilles, revues, féeries et proverbes de 1896 à 1904.

Avec *Les Affaires sont les Affaires* (1903), **Octave Mirbeau** revient à la comédie classique de mœurs et de caractères. Il fait aussi jouer en 1904 six petites pièces en un acte, recueillies sous le titre de *Farces et moralités* (*Vieux Ménage*, *L'Épidémie*, *Les Amants*, *Le Portefeuille*, *Scrupules*, *Interview*).

Tristan Bernard écrit une centaine de comédies, peintures indulgentes et amusées de personnages frivoles (Les pieds nickelés, 1895, le Fardeau de la liberté, 1897, L'anglais tel qu'on le parle, 1899). (Les œuvres de Tristan Bernard entreront dans le domaine public en 2018)

Le théâtre du XXe siècle

Théâtre de boulevard et théâtre satirique

L'engouement populaire pour le vaudeville et le théâtre de boulevard continue au début du XXème siècle. De nouveaux dramaturges renouvellent le genre : Sacha Guitry développe un humour caustique et misogyne dans des satires de la bourgeoisie, multipliant les bons mots ; Marcel Pagnol connaît le succès, en premier lieu au théâtre, avec ses pièces provençales, interprétées par Raimu,

transposant vaudeville et mélodrame dans une société pittoresque et poétique.

Nouvelles écritures

Le théâtre est également le lieu de nouvelles expériences surréalistes ou dadaïstes avec Guillaume Apollinaire (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917) ou avec Roger Vitrac (*Victor ou les Enfants au pouvoir*, 1928).

Réécriture des mythes

Après ses premiers drames symbolistes (*Tête d'Or*, 1894), Paul Claudel développe des œuvres lyriques, marquées par l'empreinte profonde du christianisme

et une écriture comparable à des versets bibliques (Le Soulier de satin, 1929).

Dans des styles très différents, Jean Giraudoux, Jean Anouilh et Jean Cocteau, réécrivent les grands mythes antiques, interrogeant les notions de destinée et de responsabilité humaine à l'aune des enjeux contemporains : Giraudoux avec La Guerre de Troie n'aura pas lieu (1935) et Électre (1937) ; Cocteau avec Œdipe-Roi (1927) ; Anouilh avec Antigone (1944). Ils modernisent les mythes, en les désacralisant, en jouant avec les anachronismes et en mêlant le comique au tragique.

Le théâtre engagé

Après la Seconde Guerre mondiale, dans un monde désorienté, Albert Camus (*L'État de siège*, 1948, *Les Justes*, 1949) et Jean-Paul Sartre (*Les Mains sales*, 1948, *Huis clos*, 1945) défendent un théâtre plus engagé politiquement, illustrant leurs réflexions philosophiques sur l'action, la révolution ou la responsabilité individuelle et sociale.

Dans les années 50 et 60, Jean Genet, avec *Les Bonnes* (1947), *Le Balcon* (1956) ou *Les Nègres* (1958), développe un théâtre de

la transgression, de nature toujours plus politique. La représentation des Paravents en 1966 qui fait allusion à la guerre d'Algérie et condamne le colonialisme et le racisme, entraîne de violentes manifestations.

Le théâtre de la cruauté, le théâtre de l'absurde et le nouveau théâtre

Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double* en 1938, condamne les causes de la décadence du langage théâtral et l'assujettissement du théâtre à la parole. S'inspirant du théâtre oriental, il propose de revenir à un spectacle intégral, engageant le corps de l'acteur et utilisant sur scène toutes les formes artistiques.

Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952), *Oh les beaux jours* (1963) et Eugène Ionesco (*La Cantatrice chauve* (1950), *Les Chaises* (1952) le théâtre de l'absurde reflète la perte des repères et la défiance vis-à-vis du langage manipulateur. Ces auteurs renouvellent l'art dramatique, tout en mélangeant tragique, métaphysique et humour : les personnages sont réduits à des pantins, rendant impossible toute communication, l'intrigue n'a plus de cohérence, et le langage est totalement déstructuré.

Le « Nouveau Théâtre » des années 1960 met en pratique les théories d'Artaud, avec les créations collectives des acteurs

du Théâtre de la Cruauté de Peter Brook
ou du Théâtre du Soleil d'Ariane
Mnouchkine.

Le metteur de scène et le nouveau rapport au public

La « décentralisation théâtrale » après
la guerre crée de nouveaux lieux sur le
territoire français, et tente de démocratiser
le théâtre en cherchant à toucher tous les
publics. En 1947, autour de Jean Vilar, naît
l'aventure du Festival d'Avignon. Au
Théâtre National Populaire à Paris, Jean
Vilar crée des spectacles de qualité,
accessibles au plus grand nombre, avec des
comédiens de renom comme Gérard
Philipe. Le rôle du metteur en scène dans
la création théâtrale est désormais

reconnu, avec notamment Roger Planchon, Georges Lavaudant, Patrice Chéreau.

Bernard-Marie Koltès (Combat de nègre et de chiens, 1983 et Dans la solitude des champs de coton, 1987) propose dans son théâtre une réflexion métaphysique sur le langage et les rapports humains. Cette réflexion se retrouve sous des formes variées dans le théâtre de Valère Novarina (L'Atelier volant, 1974), Jean-Luc Lagarce (Les règles du savoir-vivre dans la société moderne, 1993) et Michel Vivaver (La Demande d'emploi, 1972).

De nouvelles formes du langage théâtral apparaissent avec Marguerite Duras (Le Square, 1955), Roland Dubillard

(Les Diablogues, 1975), Nathalie Sarraute (Pour un oui ou pour un non, 1982), Yasmina Reza (Art, 1994), Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri (Cuisine et dépendances, 1989).

Note : les œuvres de la plupart des auteurs du XXème siècle ne sont pas encore entrées dans le domaine public (en général, en France, cela intervient 70 ans après la mort de l'auteur). Libre Théâtre alimente chaque année le Répertoire des œuvres libres de droit avec les nouvelles pièces entrées dans le domaine public.

Avant 1914

Dans les dernières années du XIXème siècle et au début du XXème, le romantisme connaît encore quelques grands succès au théâtre, et ceci grâce aux pièces d'Edmond Rostand (1868 – 1918).

Avant 1914, c'est surtout le théâtre de boulevard qui brille.

Au début, ces pièces étaient surtout à l'affiche dans les salles jalonnant les boulevards parisiens.

Le but de cette forme de théâtre était de procurer un plaisir 'facile' au public qui ne fréquentait pas les grandes salles. Le

théâtre de boulevard accomplissait à peu près le même rôle que le cinéma actuel.

Dans le théâtre de boulevard il n'y a pas de genre déterminé : on y trouve la comédie sentimentale ou légère, même dramatique.

Avant 1914 également, il faut situer le vaudeville, un genre mineur en théâtre qui a été porté à sa perfection dans les oeuvres de Georges Feydeau (1862 – 1921) et de Georges Courteline (1858 – 1927).

Dans le vaudeville tout tourne autour de l'adultère et les personnages impliqués se rencontrent ce qui met en marche le mécanisme comique. En général, les pièces

sont amusantes, rythmées et pleines d'effets.

La farce énorme est une sorte d'épopée. Dans l'épopée, l'auteur grandit les gestes du héros et l'entoure de merveilleux pour le rendre plus 'héroïque'. Alfred Jarry grandit les faits démesurément et de là le nom pour ses pièces de théâtre : farce grandiose ou farce énorme.

Le théâtre entre les deux guerres

Les années 1920-1925 ont vu le triomphe du théâtre intimiste. Ce sont des

pièces dans lesquelles on a voulu présenter, au cours d'une action brève et sobre, des personnages dans leurs occupations quotidiennes, s'exprimant avec naturel. La vie de l'âme est plutôt suggérée qu'exprimée.

Citons dans ce cadre Charles Vildrac (1882-1971), Paul Gervilly (1885-1983) et Jean-Jacques Bernard (1888-1972).

Le théâtre de Paul Claudel tient une place spéciale dans l'histoire littéraire à cause de sa puissance dramatique.

Le théâtre satirique est représenté par les pièces de Jules Romains (1885-1972) et de Marcel Pagnol (1895-1974).

Le théâtre de la fantaisie et de la tragédie groupe les œuvres de Jean Giraudoux (1899-1944) et de Jean Cocteau (1889-1963).

Le théâtre depuis 1940

Le théâtre français depuis 1940, produit d'abord des chefs-d'œuvre plutôt traditionnels comme les pièces de Henry de Montherlant (1895 – 1972).

Un grand succès est également réservé à la tragédie modernisée avec les pièces de Jean Anouilh (1910 – 1987).

Le théâtre d'après-guerre subit de grands changements. D'abord c'étaient des changements dans la vie théâtrale elle-même. C'était la rénovation de la mise en scène et l'ouverture du théâtre sur de nouveaux publics.

Une autre révolution concerne le langage, la signification et les structures de l'oeuvre dramatique.

Pour Antonin Artaud, le théâtre est physique et plastique et non pas psychologique. Il avait fondé un Théâtre de la cruauté parce qu'il pensait qu'une vraie pièce de théâtre devait "bousculer le repos des sens et libérer l'inconscient". Il a mis en question la validité du langage.

Le Nouveau Théâtre

Un nouveau théâtre paraît et s'impose au grand public dès les années '50.

Le renouveau est d'abord lié à une série de petites salles, situées pour la plupart Rive Gauche à Paris. Le public se réduit à des intellectuels et à quelques étudiants en quête de nouveautés.

Ce théâtre se caractérise d'abord par un refus délibéré du réalisme.

Le principe de base est à chercher dans l'irréalité qui se manifeste tant dans le

cadre que dans l'intrigue ou les personnages.

Typique pour le nouveau théâtre est une transformation profonde de la langue. Les nuances de l'intonation comptent souvent plus que le sens intellectuel d'un mot.

La satire de la bourgeoisie traditionnelle forme chez la plupart des auteurs la toile de fond de l'action dramatique.

Le nouveau théâtre ou théâtre de l'absurde est le terme qui s'applique aux pièces de Samuel Beckett (1906 – 1989) et d'Eugène Ionesco (°1909-1994).

-Le théâtre engagé de l'Après-guerre : Camus et Sartre.

Face au traumatisme de la seconde guerre mondiale, Camus et Sartre mènent une réflexion sur la liberté et la responsabilité humaine. Cette réflexion a pour but de conduire à une nouvelle morale et à un modèle de comportement comme l'engagement.

-Le théâtre populaire : Jean Vilar et Bertold Brecht.

A la Libération, le théâtre est perçu comme le lieu et le moyen de rassembler les individus. Le but est de faire du théâtre un outil pédagogique qui aurait une vocation de service public. Bertold Brecht remplace la catharsis par la distanciation

de manière à obliger le spectateur à être partie prenante de la représentation.

-Le théâtre de l'absurde des années 50 : Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Jean Genet.

Les thèmes sont souvent originaux (la solitude, l'attente, l'abandon, l'incommunicabilité, la mort...) et proches du théâtre de Sartre et Camus. Le théâtre de l'absurde va un peu plus loin en proposant des textes qui mettent en valeur la « faillite du langage ». En effet, les personnages ne peuvent pas communiquer. Il ne s'agit que de discours sans sens, de dialogues qui tournent en rond. Il y a aussi l'apparition de nombreux silences qui semblent peut-être ici dire ce que les mots ne parviennent plus à communiquer. Le

théâtre de l'absurde est aussi le lieu de la déconstruction du personnage.

-Le théâtre proche du Nouveau Roman à partir des années 60: Marguerite Duras, Nathalie Sarraute.

Le langage des personnages ne sert pas à communiquer mais à révéler des désirs secrets, des obsessions, un sentiment de solitude. La parole est souvent à l'origine de drame entre les personnages et source de conflits. Les silences et les non-dits jouent un rôle très important. Ils permettent de dire ce que sont les êtres.

-Le théâtre des années 80.

Suite au mouvement de mai 68, le théâtre est devenu politisé. Le théâtre des années 80 s'écarte donc de tous les

discours politiques. Le théâtre des années 80 ne croit plus aux idéologies, à la philosophie et à l'idée qu'un théâtre engagé pourrait faire bouger les choses. Le théâtre des années 80 ne pense plus non plus qu'il peut unir les hommes, les éduquer ou qui prétendrait bouleverser les codes. La peur est double. D'une part, on pense que les metteurs en scène ont rendu le théâtre inaccessible car ils en ont fait une perfection esthétique ; d'autre part, on craint que le théâtre soit délaissé au profit de l'audiovisuel. Le théâtre des années 80 se donne pour but de jouer avec les signes, de redonner du poids au langage, d'être la mémoire de ce qui a disparu.

-Le théâtre contemporain et le théâtre de Koltès.

Le théâtre contemporain tente de s'éloigner de l'aspect réaliste. Il cherche à innover au niveau de la construction de la chronologie (comme dans Incendies de Wajdi Mouawad).

Koltès dénonce l'inefficacité du théâtre politique mais ne présente pas, pour autant, une vision tragique et pessimiste de la condition humaine. Il s'efforce de faire prendre conscience au spectateur de la tragédie historique. Koltès s'oppose au conformisme. Koltès pense que seuls les étrangers peuvent changer l'Occident car ils apportent un sens et une perception du monde différente. De nombreux personnages de Koltès sont noirs. Koltès a

l'espoir que les hommes pourraient créer des liens entre communautés face à un monde individualiste, un « être en commun ».

La Guerre de Troie n'aura pas lieu

Jean Giraudoux

Les personnages

Personnages principaux

Les Troyens

Priam, roi de Troie, favorable à la guerre contre les Grecs.

Hécube, femme de Priam, farouchement opposée à la guerre.

Hector, personnage le plus important de la pièce. Fils de Priam et d'Hécube. Guerrier dégoûté de la guerre, il fait tout pour préserver la paix.

Andromaque, femme d'Hector, engagée avec lui dans la défense de la paix.

Pâris, frère cadet d'Hector. En enlevant Hélène, il est à l'origine de la menace de conflit.

Cassandra, fille de Priam et d'Hécube. Elle prédit les événements malheureux.

Demokos, poète officiel, belliciste acharné.

Les Grecs

Hélène, femme de Ménélas, roi de Sparte. Enlevée, avec son consentement, par Pâris.

Ulysse, roi d'Ithaque, ambassadeur des Grecs auprès des Troyens pour demander le retour d'Hélène.

Oïax, capitaine de la flotte grecque, brutal et provocateur.

ACTE PREMIER

*Terrasse d'un rempart dominé par une
terrasse et dominant d'autres remparts.*

SCÈNE PREMIÈRE

ANDROMAQUE, CASSANDRE, UNE
JEUNE SERVANTE

ANDROMAQUE. – La guerre de Troie
n'aura pas lieu, Cassandre !

CASSANDRE. – Je te tiens un pari,
Andromaque.

ANDROMAQUE. – Cet envoyé des
Grecs a raison. On va bien le recevoir. On
va bien lui envelopper sa petite Hélène, et
on la lui rendra.

CASSANDRE. – On va le recevoir
grossièrement. On ne lui rendra pas
Hélène. Et la guerre de Troie aura lieu.

ANDROMAQUE. – Oui, si Hector
n'était pas là !... Mais il arrive, Cassandre, il
arrive ! Tu entends assez ses trompettes...
En cette minute, il entre dans la ville,
victorieux. Je pense qu'il aura son mot à

dire. Quand il est parti, voilà trois mois, il m'a juré que cette guerre était la dernière.

CASSANDRE. – C'était la dernière. La suivante l'attend.

ANDROMAQUE. – Cela ne te fatigue pas de ne voir et de ne prévoir que l'effroyable ?

CASSANDRE. – Je ne vois rien, Andromaque. Je ne prévois rien. Je tiens seulement compte de deux bêtises, celle des hommes et celle des éléments.

ANDROMAQUE. – Pourquoi la guerre aurait-elle lieu ? Pâris ne tient plus à Hélène. Hélène ne tient plus à Pâris.

CASSANDRE. – Il s'agit bien d'eux !

ANDROMAQUE. – Il s'agit de quoi ?

CASSANDRE. – Pâris ne tient plus à Hélène ! Hélène ne tient plus à Pâris ! Tu

as vu le destin s'intéresser à des phrases négatives ?

ANDROMAQUE. – Je ne sais pas ce qu'est le destin.

CASSANDRE. – Je vais te le dire. C'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable.

ANDROMAQUE. – Je ne comprends pas les abstractions.

CASSANDRE. – À ton aise. Ayons recours aux métaphores. Figure-toi un tigre. Tu la comprends, celle-là? C'est la métaphore pour jeunes filles. Un tigre qui dort.

ANDROMAQUE. – Laisse-le dormir.

CASSANDRE. – Je ne demande pas mieux. Mais ce sont les affirmations qui

l'arrachent à son sommeil. Depuis quelque temps, Troie en est pleine.

ANDROMAQUE. – Pleine de quoi ?

CASSANDRE. – De ces phrases qui affirment que le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général, et aux Troyens ou Troyennes en particulier...

ANDROMAQUE. – Je ne te comprends pas.

CASSANDRE. – Hector en cette heure rentre dans Troie ?

ANDROMAQUE. – Oui. Hector en cette heure revient à sa femme.

CASSANDRE. – Cette femme d'Hector va avoir un enfant ?

ANDROMAQUE. – Oui, je vais avoir un enfant.

CASSANDRE. – Ce ne sont pas des affirmations, tout cela?

ANDROMAQUE. – Ne me fais pas peur, Cassandre.

UNE JEUNE SERVANTE, *qui passe avec du linge.* – Quel beau jour, maîtresse !

CASSANDRE. – Ah ! Oui ? Tu trouves ?

LA JEUNE SERVANTE, *qui sort.* – Troie touche aujourd’hui son plus beau jour de printemps.

CASSANDRE. – Jusqu’au lavoir qui affirme !

ANDROMAQUE. – Oh ! Justement, Cassandre ! Comment peux-tu parler de guerre en un jour pareil ? Le bonheur tombe sur le monde !

CASSANDRE. – Une vraie neige.

ANDROMAQUE. – La beauté aussi. Vois ce soleil. Il s’amasse plus de nacre sur les faubourgs de Troie qu’au fond des mers. De toute maison de pêcheur, de tout arbre sort le murmure des coquillages. Si jamais il y a eu une chance de voir les hommes trouver un moyen pour vivre en paix, c’est aujourd’hui... Et pour qu’ils soient modestes... Et pour qu’ils soient immortels...

CASSANDRE. – Oui les paralytiques qu’on a traînés devant les portes se sentent immortels.

ANDROMAQUE. – Et pour qu’ils soient bons !... Vois ce cavalier de l’avant-garde se baisser sur l’étrier pour caresser un chat dans ce créneau... Nous sommes peut-être

aussi au premier jour de l'entente entre l'homme et les bêtes.

CASSANDRE. – Tu parles trop. Le destin s'agite, Andromaque !

ANDROMAQUE. – Il s'agite dans les filles qui n'ont pas de mari. Je ne te crois pas.

CASSANDRE. – Tu as tort. Ah ! Hector rentre dans la gloire chez sa femme adorée !... Il ouvre un oeil... Ah ! Les hémiplegiques se croient immortels sur leurs petits bancs !... Il s'étire... Ah ! Il est aujourd'hui une chance pour que la paix s'installe sur le monde !... Il se poulèche... Et Andromaque va avoir un fils ! Et les cuirassiers se baissent maintenant sur l'étrier pour caresser les matous dans les créneaux !... Il se met en marche !

ANDROMAQUE. – Tais-toi !

CASSANDRE. – Et il monte sans bruit les escaliers du palais. Il pousse du mufle les portes... Le voilà... Le voilà...

La voix d'HECTOR. – Andromaque !

ANDROMAQUE. – Tu mens !... C'est Hector !

CASSANDRE. – Qui t'as dit autre chose ?

SCÈNE DEUXIÈME

ANDROMAQUE, CASSANDRE,
HECTOR

ANDROMAQUE. – Hector !

HECTOR. – Andromaque !... //s
s'étreignent. À toi aussi bonjour, Cassandre ! Appelle-moi Pâris, veux-tu. Le plus vite

possible. *Cassandra s'attarde.* Tu as quelque chose à me dire ?

ANDROMAQUE. – Ne l'écoute pas !...
Quelque catastrophe!

HECTOR. – Parle !

CASSANDRE. – Ta femme porte un enfant.

SCÈNE TROISIÈME

ANDROMAQUE, HECTOR

Il l'a prise dans ses bras, l'a amenée au banc de pierre,

s'est assis près d'elle. Court silence.

HECTOR. – Ce sera un fils, une fille ?

ANDROMAQUE. – Qu'as-tu voulu créer en l'appelant ?

HECTOR. – Mille garçons... Mille filles...

ANDROMAQUE. – Pourquoi ? Tu croyais étreindre mille femmes ?... Tu vas être déçu. Ce sera un fils, un seul fils.

HECTOR. – Il y a toutes les chances pour qu'il en soit un... Après les guerres, il naît plus de garçons que de filles.

ANDROMAQUE. – Et avant les guerres ?

HECTOR. – Laissons les guerres, et laissons la guerre... Elle vient de finir. Elle t'a pris un père, un frère, mais ramené un mari.

ANDROMAQUE. – Elle est trop bonne. Elle se rattrapera.

HECTOR. – Calme-toi. Nous ne lui laisserons plus l'occasion. Tout à l'heure, en te quittant, je vais solennellement, sur la

place, fermer les portes de la guerre. Elles ne s'ouvriront plus.

ANDROMAQUE. – Ferme-les. Mais elles s'ouvriront.

HECTOR. – Tu peux même nous dire le jour !

ANDROMAQUE. – Le jour où les blés seront dorés et pesants, la vigne surchargée, les demeures pleines de couples.

HECTOR. – Et la paix à son comble, sans doute ?

ANDROMAQUE. – Oui. Et mon fils robuste et éclatant.

Hector l'embrasse.

HECTOR. – Ton fils peut être lâche. C'est une sauvegarde.

ANDROMAQUE. – Il ne sera pas lâche. Mais je lui aurai coupé l'index de la main droite.

HECTOR. – Si toutes les mères coupent l'index droit de leur fils, les armées de l'univers se feront la guerre sans index... Et si elles lui coupent la jambe droite, les armées seront unijambistes... Et si elles lui crèvent les yeux, les armées seront aveugles, mais il y aura des armées, et dans la mêlée elles se chercheront le défaut de l'aîne, ou la gorge, à tâtons...

ANDROMAQUE. – Je le tuerai plutôt.

HECTOR. – Voilà la vraie solution maternelle des guerres.

ANDROMAQUE. – Ne ris pas. Je peux encore le tuer avant sa naissance.

HECTOR. – Tu ne veux pas le voir une minute, juste une minute ? Après, tu réfléchiras... Voir ton fils ?

ANDROMAQUE. – Le tien seul m'intéresse. C'est parce qu'il est de toi, c'est parce qu'il est toi que j'ai peur. Tu ne peux t'imaginer combien il te ressemble. Dans ce néant où il est encore, il a déjà apporté tout ce que tu as mis dans notre vie courante. Il y a tes tendresses, tes silences. Si tu aimes la guerre, il l'aimera... Aimes-tu la guerre ?

HECTOR. – Pourquoi cette question ?

ANDROMAQUE. – Avoue que certains jours tu l'aimes.

HECTOR. – Si l'on aime ce qui vous délivre de l'espoir, du bonheur, des êtres les plus chers...

ANDROMAQUE. – Tu ne crois pas si bien dire... On l'aime.

HECTOR. – Si l'on se laisse séduire par cette petite délégation que les dieux vous donnent à l'instant du combat...

ANDROMAQUE. – Ah ? Tu te sens un dieu, à l'instant du combat ?

HECTOR. – Très souvent moins qu'un homme... Mais parfois, à certains matins, on se relève du sol allégé, étonné, mué. Le corps, les armes ont un autre poids, sont d'un autre alliage. On est invulnérable. Une tendresse vous envahit, vous submerge, la variété de tendresse des batailles : on est tendre parce qu'on est impitoyable ; ce doit être en effet la tendresse des dieux. On avance vers l'ennemi lentement, presque distraitement, mais tendrement. Et l'on

évite aussi d'écraser le scarabée. Et l'on chasse le moustique sans l'abattre. Jamais l'homme n'a plus respecté la vie sur son passage...

ANDROMAQUE. – Puis l'adversaire arrive ?...

HECTOR. – Puis l'adversaire arrive, écumant, terrible. On a pitié de lui, on voit en lui, derrière sa bave et ses yeux blancs, toute l'impuissance et tout le dévouement du pauvre fonctionnaire humain qu'il est, du pauvre mari et gendre, du pauvre cousin germain, du pauvre amateur de raki et d'olives qu'il est. On a de l'amour pour lui. On aime sa verrue sur sa joue, sa taie dans son œil. On l'aime... Mais il insiste... Alors on le tue.

ANDROMAQUE. – Et l'on se penche en dieu sur ce pauvre corps ; mais on n'est pas dieu, on ne rend pas la vie.

HECTOR. – On ne se penche pas. D'autres vous attendent. D'autres avec leur écume et leurs regards de haine. D'autres pleins de famille, d'olives, de paix.

ANDROMAQUE. – Alors on les tue ?

HECTOR. – On les tue. C'est la guerre.

ANDROMAQUE. – Tous, on les tue ?

HECTOR. – Cette fois nous les avons tués tous. À dessein. Parce que leur peuple était vraiment la race de la guerre, parce que c'est par lui que la guerre subsistait et se propageait en Asie. Un seul a échappé.

ANDROMAQUE. – Dans mille ans, tous les hommes seront les fils de celui-là.

Sauvetage inutile d'ailleurs... Mon fils aimera la guerre, car tu l'aimes.

HECTOR. – Je crois plutôt que je la hais... Puisque je ne l'aime plus.

ANDROMAQUE. – Comment arrive-t-on à ne plus aimer ce que l'on adorait ? Raconte. Cela m'intéresse.

HECTOR. – Tu sais, quand on a découvert qu'un ami est menteur ? De lui tout sonne faux, alors, même ses vérités... Cela semble étrange à dire, mais la guerre m'avait promis la bonté, la générosité, le mépris des bassesses. Je croyais lui devoir mon ardeur et mon goût à vivre, et toi-même... Et jusqu'à cette dernière campagne, pas un ennemi que je n'aie aimé...

ANDROMAQUE. – Tu viens de le dire : on ne tue bien que ce qu'on aime.

HECTOR. – Et tu ne peux savoir comme la gamme de la guerre était accordée pour me faire croire à sa noblesse. Le galop nocturne des chevaux, le bruit de vaisselle à la fois et de soie que fait le régiment d'hoplites se frottant contre votre tente, le cri du faucon au-dessus de la compagnie étendue et aux aguets, tout avait sonné jusque-là si juste, si merveilleusement juste...

ANDROMAQUE. – Et la guerre a sonné faux, cette fois ?

HECTOR. – Pour quelle raison ? Est-ce l'âge ? Est-ce simplement cette fatigue du métier dont parfois l'ébéniste sur son pied de table se trouve tout à coup saisi, qui un

matin m'a accablé, au moment où penché sur un adversaire de mon âge, j'allais l'achever ? Auparavant ceux que j'allais tuer me semblaient le contraire de moi-même. Cette fois j'étais agenouillé sur un miroir. Cette mort que j'allais donner, c'était un petit suicide. Je ne sais ce que fait l'ébéniste dans ce cas, s'il jette sa varlope, son vernis, ou s'il continue... J'ai continué. Mais de cette minute, rien n'est demeuré de la résonance parfaite. La lance qui a glissé contre mon bouclier a soudain sonné faux, et le choc du tué contre la terre, et, quelques heures plus tard, l'écroulement des palais. Et la guerre d'ailleurs a vu que j'avais compris. Et elle ne se gênait plus... Les cris des mourants sonnaient faux... J'en suis là.

ANDROMAQUE. – Tout sonnait juste pour les autres.

HECTOR. – Les autres sont comme moi. L'armée que j'ai ramenée hait la guerre.

ANDROMAQUE. – C'est une armée à mauvaises oreilles.

HECTOR. – Non. Tu ne saurais t'imaginer combien soudain tout a sonné juste pour elle, voilà une heure, à la vue de Troie. Pas un régiment qui ne soit arrêté d'angoisse à ce concert. Au point que nous n'avons osé entrer durement par les portes, nous nous sommes répandus en groupe autour des murs... C'est la seule tâche digne d'une vraie armée : faire le siège paisible de sa patrie ouverte.

ANDROMAQUE. – Et tu n’as pas compris que c’était là la pire fausseté ! La guerre est dans Troie, Hector ! C’est elle qui vous a reçus aux portes. C’est elle qui me donne à toi ainsi désemparée, et non l’amour.

HECTOR. – Que racontes-tu là ?

ANDROMAQUE. – Ne sais-tu donc pas que Pâris a enlevé Hélène ?

HECTOR. – On vient de me le dire... Et après ?

ANDROMAQUE. – Et que les Grecs la réclament ? Et que leur envoyé arrive aujourd’hui ? Et que si on ne la rend pas, c’est la guerre ?

HECTOR. – Pourquoi ne la rendrait-on pas ? Je la rendrai moi-même.

ANDROMAQUE. – Pâris n’y consentira jamais.

HECTOR. – Pâris m’aura cédé dans quelques minutes. Cassandre me l’amène.

ANDROMAQUE. – Il ne peut te céder. Sa gloire, comme vous dites, l’oblige à ne pas céder. Son amour aussi, comme il dit, peut-être.

HECTOR. – C’est ce que nous allons voir. Cours demander à Priam s’il peut m’entendre à l’instant, et rassure-toi. Tous ceux des Troyens qui ont fait et peuvent faire la guerre ne veulent pas la guerre.

ANDROMAQUE. – Il reste tous les autres.

CASSANDRE. – Voilà Pâris.

Andromaque disparaît.

SCÈNE QUATRIÈME

CASSANDRE, HECTOR, PÂRIS

HECTOR. – Félicitations, Pâris. Tu as bien occupé notre absence.

PÂRIS. – Pas mal. Merci.

HECTOR. – Alors ? Quelle est cette histoire d'Hélène ?

PÂRIS. – Hélène est une très gentille personne. N'est-ce pas Cassandre ?

CASSANDRE. – Assez gentille.

PÂRIS. – Pourquoi ces réserves, aujourd'hui ? Hier encore tu disais que tu la trouvais très jolie.

CASSANDRE. – Elle est très jolie, mais assez gentille.

PÂRIS. – Elle n'a pas l'air d'une gentille petite gazelle ?

CASSANDRE. – Non.

PÂRIS. – C'est toi-même qui m'as dit qu'elle avait l'air d'une gazelle !

CASSANDRE. – Je m'étais trompée. J'ai revu une gazelle depuis.

HECTOR. – Vous m'ennuyez avec vos gazelles ! Elle ressemble si peu à une femme que cela ?

PÂRIS. – Oh ! Ce n'est pas le type de femme d'ici, évidemment.

CASSANDRE. – Quel est le type de femme d'ici ?

PÂRIS. – Le tien, chère sœur. Un type effroyablement peu distant.

CASSANDRE. – Ta Grecque est distante en amour ?

PÂRIS. – Écoute parler nos vierges !... Tu sais parfaitement ce que je veux dire. J'ai assez des femmes asiatiques. Leurs

étreintes sont de la glu, leurs baisers des effractions, leurs paroles de la déglutition. À mesure qu'elles se déshabillent, elles ont l'air de revêtir un vêtement plus chamarré que tous les autres, la nudité, et aussi, avec leurs fards, de vouloir se décalquer sur nous. Et elles se décalquent. Bref, on est terriblement avec elles... Même au milieu de mes bras, Hélène est loin de moi.

HECTOR. – Très intéressant ! Mais tu crois que cela vaut une guerre, de permettre à Pâris de faire l'amour à distance ?

CASSANDRE. – Avec distance... Il aime les femmes distantes, mais de près.

PÂRIS. – L'absence d'Hélène dans sa présence vaut tout.

HECTOR. – Comment l'as-tu enlevée ?
Consentement ou contrainte ?

PÂRIS. – Voyons, Hector ! Tu connais les femmes aussi bien que moi. Elles ne consentent qu'à la contrainte. Mais alors avec enthousiasme.

HECTOR. – À cheval ? Et laissant sous ses fenêtres cet amas de crottin qui est la trace des séducteurs ?

PÂRIS. – C'est une enquête ?

HECTOR. – C'est une enquête. Tâche pour une fois de répondre avec précision. Tu n'as pas insulté la maison conjugale, ni la terre grecque ?

PÂRIS. – L'eau grecque, un peu. Elle se baignait...

CASSANDRE. – Elle est née de l'écume, quoi ! La froideur est née de l'écume, comme Vénus.

HECTOR. – Tu n'as pas couvert la plinthe du palais d'inscriptions ou de dessins offensants, comme tu en es coutumier ? Tu n'as pas lâché le premier sur les échos ce mot qu'ils doivent tous redire en ce moment au mari trompé.

PÂRIS. – Non. Ménélas était nu sur le rivage, occupé à se débarrasser l'orteil d'un crabe. Il a regardé filer mon canot comme si le vent emportait ses vêtements.

HECTOR. – L'air furieux ?

PÂRIS. – Le visage d'un roi que pince un crabe n'a jamais exprimé la béatitude.

HECTOR. – Pas d'autres spectateurs ?

PÂRIS. – Mes gabiers.

HECTOR. – Parfait !

PÂRIS. – Pourquoi « parfait » ? Où veux-tu en venir ?

HECTOR. – Je dis « parfait », parce que tu n'as rien commis d'irréparable. En somme, puisqu'elle était déshabillée, pas un seul des vêtements d'Hélène, pas un seul de ses objets n'a été insulté. Le corps seul a été souillé. C'est négligeable. Je connais assez les Grecs pour savoir qu'ils tireront une aventure divine et tout à leur honneur, de cette petite reine grecque qui va à la mer, et qui remonte tranquillement après quelques mois de sa plongée, le visage innocent.

CASSANDRE. – Nous garantissons le visage.

PÂRIS. – Tu penses que je vais ramener Hélène à Ménélas?

HECTOR. – Nous ne t'en demandons pas tant, ni lui... L'envoyé grec s'en charge... Il la repiquera lui-même dans la mer, comme le piqueur de plantes d'eau, à l'endroit désigné. Tu la lui remettras dès ce soir.

PÂRIS. – Je ne sais pas si tu te rends très bien compte de la monstruosité que tu commets, en supposant qu'un homme a devant lui une nuit avec Hélène, et accepte d'y renoncer.

CASSANDRE. – Il te reste un après-midi avec Hélène. Cela fait plus grec.

HECTOR. – N'insiste pas. Nous te connaissons. Ce n'est pas la première séparation que tu acceptes.

PÂRIS. – Mon cher Hector, c'est vrai. Jusqu'ici, j'ai toujours accepté d'assez bon cœur les séparations. La séparation d'avec une femme, fût-ce la plus aimée, comporte un agrément que je sais goûter mieux que personne. La première promenade solitaire dans les rues de la ville au sortir de la dernière étreinte, la vue du premier petit visage de couturière, tout indifférent et tout frais, après le départ de l'amante adorée au nez rougi par les pleurs, le son du premier rire de blanchisseuse ou de fruitière, après les adieux enroués par le désespoir, constituent une jouissance à laquelle je sacrifie bien volontiers les autres... Un seul être vous manque, et tout est repeuplé... Toutes les femmes sont créées à nouveau pour vous, toutes sont à

vous, et cela dans la liberté, la dignité, la paix de votre conscience... Oui, tu as bien raison, l'amour comporte des moments vraiment exaltants, ce sont les ruptures... Aussi ne me séparerai-je jamais d'Hélène, car avec elle, j'ai l'impression d'avoir rompu avec toutes les autres femmes, et j'ai mille libertés et mille noblesses au lieu d'une.

HECTOR. – Parce qu'elle ne t'aime pas. Tout ce que tu dis le prouve.

PÂRIS. – Si tu veux. Mais je préfère à toutes les passions cette façon dont Hélène ne m'aime pas.

HECTOR. – J'en suis désolé. Mais tu la rendras.

PÂRIS. – Tu n'es pas le maître ici.

HECTOR. – Je suis ton aîné, et le futur maître.

PÂRIS. – Alors commande dans le futur.
Pour le présent, j'obéis à notre père.

HECTOR. – Je n'en demande pas
davantage ! Tu es d'accord pour que nous
nous en remettions au jugement de Priam
?

PÂRIS. – Parfaitement d'accord.

HECTOR. – Tu le jures ? Nous le jurons
?

CASSANDRE. – Méfie-toi, Hector !
Priam est fou d'Hélène. Il livrerait plutôt
ses filles.

HECTOR. – Que racontes-tu là ?

PÂRIS. – Pour une fois qu'elle dit le
présent au lieu de l'avenir, c'est la vérité.

CASSANDRE. – Et tous nos frères, et
tous nos oncles, et, tous nos arrière-
grands-oncles !... Hélène a une garde

d'honneur, qui assemble tous nos vieillards. Regarde. C'est l'heure de sa promenade... Vois aux créneaux toutes ces têtes à barbe blanche... On dirait les cigognes caquetant sur les remparts.

HECTOR. – Beau spectacle. Les barbes sont blanches et les visages rouges.

CASSANDRE. – Oui. C'est la congestion. Ils devraient être à la porte du Scamandre, par où entrent nos troupes et la victoire. Non, ils sont aux portes Scéens, par où sort Hélène.

HECTOR. – Les voilà qui se penchent tout d'un coup, comme les cigognes quand passe un rat.

CASSANDRE. – C'est Hélène qui passe...

PÂRIS. – Ah oui ?

CASSANDRE. – Elle est sur la seconde terrasse. Elle rajuste sa sandale, debout, prenant bien soin de croiser haut les jambes.

HECTOR. – Incroyable. Tous les vieillards de Troie sont là à la regarder d'en haut.

CASSANDRE. – Non. Les plus malins regardent d'en bas.

CRIS AU-DEHORS. – Vive la Beauté !

HECTOR. – Que crient-ils ?

PÂRIS. – Ils crient : « Vive la Beauté ! »

CASSANDRE. – Je suis de leur avis. Qu'ils meurent vite.

CRIS AU-DEHORS. – Vive Vénus !

HECTOR. – Et maintenant ?

CASSANDRE. – Vive Vénus... Ils ne crient que des phrases sans *r*, à cause de

leur manque de dents... Vive la Beauté...
Vive Vénus... Vive Hélène... Ils croient
proférer des cris. Ils poussent simplement
le mâchonnement à sa plus haute
puissance.

HECTOR. – Que vient faire Vénus là-
dedans ?

CASSANDRE. – Ils ont imaginé que
c'était Vénus qui nous donnait Hélène...
Pour récompenser Pâris de lui avoir décerné
la pomme à première vue.

HECTOR. – Tu as fait aussi un beau
coup ce jour-là !

PÂRIS. – Ce que tu es frère aîné !

SCÈNE CINQUIÈME

LES MÊMES, DEUX VIEILLARDS

PREMIER VIEILLARD. – D'en bas, nous la voyions mieux...

SECOND VIEILLARD. – Nous l'avons même bien vue !

PREMIER VIEILLARD. – Mais d'ici elle nous entend mieux. Allez ! Une, deux, trois !

TOUS DEUX. – Vive Hélène !

DEUXIÈME VIEILLARD. – C'est un peu fatigant, à notre âge, d'avoir à descendre et à remonter constamment par des escaliers impossibles, selon que nous voulons la voir ou l'acclamer.

PREMIER VIEILLARD. – Veux-tu que nous alternions. Un jour nous l'acclamerons ? Un jour nous la regarderons ?

DEUXIÈME VIEILLARD. – Tu es fou, un jour sans bien voir Hélène !... Songe à ce que nous avons vu d'elle aujourd'hui !

Une, deux, trois !

TOUS DEUX. – Vive Hélène !

PREMIER VIEILLARD. – Et maintenant en bas !...

Ils disparaissent en courant.

CASSANDRE. – Et tu les vois, Hector. Je me demande comment vont résister tous ces poumons besogneux.

HECTOR. – Notre père ne peut être ainsi.

PÂRIS. – Dis-moi, Hector, avant de nous expliquer devant lui tu pourrais peut-être jeter un coup d'oeil sur Hélène.

HECTOR. – Je me moque d'Hélène...
Oh ! Père, salut !

Priam est entré, escorté d'Hécube, d'Andromaque, du poète Demokos et d'un autre vieillard. Hécube tient à la main la petite Polyxène.

SCÈNE SIXIÈME

HÉCUBE, ANDROMAQUE,
CASSANDRE, HECTOR, PÂRIS,
DEMOKOS, LA PETITE POLYXÈNE, LE
GÉOMÈTRE

PRIAM. – Tu dis ?

HECTOR. – Je dis, père, que nous devons nous précipiter pour fermer les portes de la guerre, les verrouiller, les cadenasser. Il ne faut pas qu'un moucheron puisse passer entre les deux battants !

PRIAM. – Ta phrase m'a paru moins longue.

DEMOKOS. – Il disait qu'il se moquait d'Hélène.

PRIAM. – Penche-toi... (*Hector obéit.*)
Tu la vois ?

HÉCUBE. – Mais oui, il la voit. Je me demande qui ne la verrait pas et qui ne l'a pas vue. Elle fait le chemin de ronde.

DEMOKOS. – C'est la ronde de la beauté.

PRIAM. – Tu la vois ?

HECTOR. – Oui... Et après ?

DEMOKOS. – Priam te demande ce que tu vois !

HECTOR. – Je vois une femme qui rajuste sa sandale.

CASSANDRE. – Elle met un certain temps à rajuster sa sandale.

PÂRIS. – Je l'ai emportée nue et sans garde-robe. Ce sont des sandales à toi. Elles sont un peu grandes.

CASSANDRE. – Tout est grand pour les petites femmes.

HECTOR. – Je vois deux fesses charmantes.

HÉCUBE. – Il voit tout ce que vous tous voyez.

PRIAM. – Mon pauvre enfant !

HECTOR. – Quoi ?

DEMOKOS. – Priam te dit : pauvre enfant !

PRIAM. – Oui, je ne savais pas que la jeunesse de Troie en était là.

HECTOR. – Où en est-elle ?

PRIAM. – À l'ignorance de la beauté.

DEMOKOS. – Et par conséquent de l'amour. Au réalisme, quoi ! Nous autres poètes appelons cela le réalisme.

HECTOR. – Et la vieillese de Troie en est à la beauté et à l'amour ?

HÉCUBE. – C'est dans l'ordre. Ce ne sont pas ceux qui font l'amour ou ceux qui sont la beauté qui ont à les comprendre.

HECTOR. – C'est très courant, la beauté, père. Je ne fais pas allusion à Hélène, mais elle court les rues.

PRIAM. – Hector, ne soit pas de mauvaise foi. Il t'est bien arrivé dans la vie, à l'aspect d'une femme, de ressentir qu'elle n'était pas seulement elle-même, mais que tout un flux d'idées et de sentiments avait coulé en sa chair et en prenait l'éclat ?

DEMOKOS. – Ainsi le rubis personnifie le sang.

HECTOR. – Pas pour ceux qui ont vu du sang. Je sors d'en prendre.

DEMOKOS. – Un symbole, quoi ! Tout guerrier que tu es, tu as bien entendu parler des symboles ! Tu as bien rencontré des femmes qui, d'aussi loin que tu les apercevais, te semblaient personnifier l'intelligence, l'harmonie, la douceur ?

HECTOR. – J'en ai vu.

DEMOKOS. – Que faisais-tu alors ?

HECTOR. – Je m'approchais et c'était fini... Que personnifie celle-là ?

DEMOKOS. – On te le répète, la beauté.

HÉCUBE. – Allez, rendez-la vite aux Grecs, si vous voulez qu'elle vous la

personnifie pour longtemps. C'est une blonde.

DEMOKOS. – Impossible de parler avec ces femmes !

HÉCUBE. – Alors ne parlez pas des femmes ! Vous n'êtes guère galants, en tout cas, ni patriotes. Chaque peuple remise son symbole dans sa femme, qu'elle soit camuse ou lippue. Il n'y a que vous pour aller le loger ailleurs.

HECTOR. – Père, mes camarades et moi rentrons harassés. Nous avons pacifié notre continent pour toujours. Nous entendons désormais vivre heureux, nous entendons que nos femmes puissent nous aimer sans angoisse et avoir leurs enfants.

DEMOKOS. – Sages principes, mais jamais la guerre n'a empêché d'accoucher.

HECTOR. – Dis-moi pourquoi nous trouvons la ville transformée, du seul fait d'Hélène ! Dis-moi ce qu'elle nous a apporté, qui vaille une brouille avec les Grecs !

LE GÉOMÈTRE. – Tout le monde te le dira ! Moi je peux te le dire !

HÉCUBE. – Voilà le Géomètre !

LE GÉOMÈTRE. – Oui, voilà le Géomètre ! Et ne crois pas que les géomètres n'aient pas à s'occuper des femmes ! Ils sont les arpenteurs aussi de votre apparence. Je ne te dirai pas ce qu'ils souffrent, les géomètres, d'une épaisseur de peau en trop à vos cuisses ou d'un bourrelet à votre cou... Eh bien, les géomètres jusqu'à ce jour n'étaient pas satisfaits de cette contrée qui entoure

Troie. La ligne d'attache de la plaine aux collines leur semblait molle, la ligne des collines aux montagnes du fil de fer. Or, depuis qu'Hélène est ici, le paysage a pris son sens et sa fermeté. Et, chose particulièrement sensible aux vrais géomètres, il n'y a plus à l'espace et au volume qu'une commune mesure qui est Hélène. C'est la mort de tous ces instruments inventés par les hommes pour rapetisser l'univers. Il n'y a plus de mètres, de grammes, de lieues. Il n'y a plus que le pas d'Hélène, la portée du regard ou de la voix d'Hélène, et l'air de son passage est la mesure des vents. Elle est notre baromètre, notre anémomètre ! Voilà ce qu'ils te disent, les géomètres.

HÉCUBE. – Il pleure, l'idiot.

PRIAM. – Mon cher fils, regarde seulement cette foule, et tu comprendras ce qu'est Hélène. Elle est une espèce d'absolution. Elle prouve à tous ces vieillards que tu vois là au guet et qui ont mis des cheveux blancs au fronton de la ville, à celui-là qui a volé, à celui-là qui trafiquait des femmes, à celui-là qui manqua sa vie, qu'ils avaient au fond d'eux-mêmes une revendication secrète, qui était la beauté. Si la beauté avait été près d'eux, aussi près qu'Hélène l'est aujourd'hui, ils n'auraient pas dévalisé leurs amis, ni vendu leurs filles, ni bu leur héritage. Hélène est leur pardon, et leur revanche, et leur avenir.

HECTOR. – L'avenir des vieillards me laisse indifférent.

DEMOKOS. – Hector, je suis poète et juge en poète. Suppose que notre vocabulaire ne soit pas quelquefois touché par la beauté ! Suppose que le mot délice n'existe pas !

HECTOR. – Nous nous en passerions. Je m'en passe déjà. Je ne prononce le mot délice qu'absolument forcé.

DEMOKOS. – Oui, et tu te passerais du mot volupté, sans doute ?

HECTOR. – Si c'était au prix de la guerre qu'il fallût acheter le mot volupté, je m'en passerais.

DEMOKOS. – C'est au prix de la guerre que tu as trouvé le plus beau, le mot courage.

HECTOR. – C'était bien payé.

HÉCUBE. – Le mot lâcheté a dû être trouvé par la même occasion.

PRIAM. – Mon fils, pourquoi te forcer-tu à ne pas nous comprendre ?

HECTOR. – Je vous comprends fort bien. À l'aide d'un quiproquo, en prétendant nous faire battre pour la beauté, vous voulez nous faire battre pour une femme.

PRIAM. – Et tu ne ferais la guerre pour aucune femme ?

HECTOR. – Certainement non !

HÉCUBE. – Et il aurait rudement raison.

CASSANDRE. – S'il n'y en avait qu'une peut-être. Mais ce chiffre est largement dépassé.

DEMOKOS. – Tu ne ferais pas la guerre pour reprendre Andromaque ?

HECTOR. – Andromaque et moi avons déjà convenu de moyens secrets pour échapper à toute prison et nous rejoindre.

DEMOKOS. – Pour vous rejoindre, si tout espoir est perdu ?

ANDROMAQUE. – Pour cela aussi.

HÉCUBE. – Tu as bien fait de les démasquer, Hector. Ils veulent faire la guerre pour une femme, c'est la façon d'aimer des impuissants.

DEMOKOS. – C'est vous donner beaucoup de prix ?

HÉCUBE. – Ah oui ! Par exemple !

DEMOKOS. – Permits-moi de ne pas être de ton avis. Le sexe à qui je dois ma mère, je le respecterai jusqu'en ses représentantes les moins dignes.

HÉCUBE. – Nous le savons. Tu l’y as déjà respecté...

Les servantes accourues au bruit de la dispute éclatent de rire.

PRIAM. – Hécube ! Mes filles ! Que signifie cette révolte de gynécée ? Le conseil se demande s’il ne mettra pas la ville en jeu pour l’une d’entre vous ; et vous en êtes humiliées ?

ANDROMAQUE. – Il n’est qu’une humiliation pour la femme, l’injustice.

DEMOKOS. – C’est vraiment pénible de constater que les femmes sont les dernières à savoir ce qu’est la femme.

LA JEUNE SERVANTE *qui repasse.* –
Oh ! là ! là !

HÉCUBE. – Elles le savent parfaitement. Je vais vous le dire, moi, ce qu'est la femme.

DEMOKOS. – Ne les laisse pas parler, Priam. On ne sait jamais ce qu'elles peuvent dire.

HÉCUBE. – Elles peuvent dire la vérité.

PRIAM. – Je n'ai qu'à penser à l'une de vous, mes chéries, pour savoir ce qu'est la femme.

DEMOKOS. – Primo. Elle est le principe de notre énergie. Tu le sais bien, Hector. Les guerriers qui n'ont pas un portrait de femme dans leur sac ne valent rien.

CASSANDRE. – De votre orgueil, oui.

HÉCUBE. – De vos vices.

ANDROMAQUE. – C'est un pauvre tas d'incertitude, un pauvre amas de crainte,

qui déteste ce qui est lourd, qui adore ce qui est vulgaire et facile.

HECTOR. – Chère Andromaque !

HÉCUBE. – C'est très simple. Voilà cinquante ans que je suis femme et je n'ai jamais pu encore savoir au juste ce que j'étais.

DEMOKOS. – Secundo. Qu'elle le veuille ou non, elle est la seule prime du courage... Demandez au moindre soldat. Tuer un homme, c'est mériter une femme.

ANDROMAQUE. – Elle aime les lâches, les libertins. Si Hector était lâche ou libertin, je l'aimerais autant. Je l'aimerais peut-être davantage.

PRIAM. – Ne va pas trop loin, Andromaque. Tu prouverais le contraire de ce que tu veux prouver.

LA PETITE POLYXÈNE. – Elle est gourmande. Elle ment.

DEMOKOS. – Et de ce que représentent dans la vie humaine la fidélité, la pureté, nous n'en parlons pas, hein ?

LA SERVANTE. – Oh ! là ! là !

DEMOKOS. – Que racontes-tu, toi ?

LA SERVANTE. – Je dis : Oh ! là ! là ! Je dis ce que je pense.

LA PETITE POLYXÈNE. – Elle casse ses jouets. Elle leur plonge la tête dans l'eau bouillante.

HÉCUBE. – À mesure que nous vieillissons, nous les femmes, nous voyons clairement ce qu'ont été les hommes, des hypocrites, des vantards, des boucs. À mesure que les hommes vieillissent, ils

nous parent de toutes les perfections. Il n'est pas un souillon accolé derrière un mur qui ne se transforme dans vos souvenirs en créature d'amour.

PRIAM. – Tu m'as trompé, toi ?

HÉCUBE. – Avec toi-même seulement, mais cent fois.

DEMOKOS. – Andromaque a trompé Hector ?

HÉCUBE. – Laisse donc Andromaque tranquille. Elle n'a rien à voir dans les histoires de femme.

ANDROMAQUE. – Si Hector n'était pas mon mari, je le tromperais avec lui-même. S'il était un pêcheur pied bot, bancal, j'irais le poursuivre jusque dans sa cabane. Je m'étendrais dans les écailles

d'huîtres et les algues. J'aurais de lui un fils adultère.

LA PETITE POLYXÈNE. – Elle s'amuse à ne pas dormir la nuit, tout en fermant les yeux.

HÉCUBE à *Polyxène*. – Oui, tu peux en parler, toi ! C'est épouvantable ! Que je t'y reprenne !

LA SERVANTE. – Il n'y a pire que l'homme. Mais celui-là !

DEMOKOS. – Et tant pis si la femme nous trompe ! Tant pis si elle-même méprise sa dignité et sa valeur. Puisqu'elle n'est pas capable de maintenir en elle cette forme idéale qui la maintient rigide et écarte les rides de l'âme, c'est à nous de le faire...

LA SERVANTE. – Ah ! Le bel embauchoir !

PÂRIS. – Il n’y a qu’une chose qu’elles oublient de dire : Qu’elles ne sont pas jalouses.

PRIAM. – Chères filles, votre révolte même prouve que nous avons raison. Est-il une plus grande générosité que celle qui vous pousse à vous battre en ce moment pour la paix, la paix qui donnera des maris veules, inoccupés, fuyants, quand la guerre vous fera d’eux des hommes !...

DEMOKOS. – Des héros.

HÉCUBE. – Nous connaissons le vocabulaire. L’homme en temps de guerre s’appelle le héros. Il peut ne pas en être plus brave, et fuir à toutes jambes. Mais c’est du moins un héros qui détale.

ANDROMAQUE. – Mon père, je vous en supplie. Si vous avez cette amitié pour les femmes, écoutez ce que toutes les femmes du monde vous disent par ma voix. Laissez-nous nos maris comme ils sont. Pour qu'ils gardent leur agilité et leur courage, les dieux ont créé autour d'eux tant d'entraîneurs vivants ou non vivants ! Quand ce ne serait que l'orage ! Quand ce ne serait que les bêtes ! Aussi longtemps qu'il y aura des loups, des éléphants, des onces, l'homme aura mieux que l'homme comme émule et comme adversaire. Tous ces grands oiseaux qui volent autour de nous, ces lièvres dont nous les femmes confondons le poil avec les bruyères, sont de plus sûrs garants de la vue perçante de nos maris que l'autre cible, que le coeur de

l'ennemi emprisonné dans sa cuirasse. Chaque fois que j'ai vu tuer un cerf ou un aigle, je l'ai remercié. Je savais qu'il mourait pour Hector. Pourquoi voulez-vous que je doive Hector à la mort d'autres hommes ?

PRIAM. – Je ne le veux pas, ma petite chérie. Mais savez vous pourquoi vous êtes là, toutes si belles et si vaillantes ? C'est parce que vos maris et vos pères et vos aïeux furent des guerriers. S'ils avaient été paresseux aux armes, s'ils n'avaient pas su que cette occupation terne et stupide qu'est la vie se justifie soudain et s'illumine par le mépris que les hommes ont d'elle, c'est vous qui seriez lâches et réclameriez la guerre. Il n'y a pas deux façons de se rendre immortel ici-bas, c'est d'oublier qu'on est mortel.

ANDROMAQUE. – Oh ! Justement, Père, vous le savez bien ! Ce sont les braves qui meurent à la guerre. Pour ne pas y être tué, il faut un grand hasard ou une grande habileté. Il faut avoir courbé la tête ou s'être agenouillé au moins une fois devant le danger. Les soldats qui défilent sous les arcs de triomphe sont ceux qui ont déserté la mort. Comment un pays pourrait-il gagner dans son honneur et dans sa force en les perdant tous les deux ?

PRIAM. – Ma fille, la première lâcheté est la première ride d'un peuple.

ANDROMAQUE. – Où est la pire lâcheté ? Paraître lâche vis-à-vis des autres, et assurer la paix ? Ou être lâche

vis-à-vis de soi-même et provoquer la guerre ?

DEMOKOS. – La lâcheté est de ne pas préférer à toute mort la mort pour son pays.

HÉCUBE. – J’attendais la poésie à ce tournant. Elle n’en manque pas une.

ANDROMAQUE. – On meurt toujours pour son pays ! Quand on a vécu en lui digne, actif, sage, c’est pour lui aussi qu’on meurt. Les tués ne sont pas tranquilles sous la terre, Priam. Ils ne se fondent pas en elle pour le repos et l’aménagement éternel. Ils ne deviennent pas sa glèbe, sa chair. Quand on retrouve sans le sol une ossature humaine, il y a toujours une épée près d’elle. C’est un os de la terre, un os stérile. C’est un guerrier.

HÉCUBE. – Ou alors que les vieillards soient les seuls guerriers. Tout pays est le pays de la jeunesse. Il meurt quand la jeunesse meurt.

DEMOKOS. – Vous nous ennuyez avec votre jeunesse. Elle sera la vieillesse dans trente ans.

CASSANDRE. – Erreur.

HÉCUBE. – Erreur ! Quand l'homme adulte touche à ses quarante ans, on lui substitue un vieillard. Lui disparaît. Il n'y a que des rapports d'apparence entre les deux. Rien de l'un ne continue en l'autre.

DEMOKOS. – Le souci de ma gloire a continué, Hécube.

HÉCUBE. – C'est vrai. Et les rhumatismes...

Nouveaux éclats de rire des servantes.

HECTOR. – Et tu écoutes cela sans mot dire, Pâris ! Et il ne te vient pas à l'esprit de sacrifier une aventure pour nous sauver d'années de discorde et de massacre ?

PÂRIS. – Que veux-tu que je te dise ! Mon cas est international.

HECTOR. – Aimes-tu vraiment Hélène, Pâris ?

CASSANDRE. – Ils sont le symbole de l'amour. Ils n'ont même plus à s'aimer.

PÂRIS. – J'adore Hélène.

CASSANDRE, *au rempart*. – La voilà, Hélène.

HECTOR – Si je la convaincs de s'embarquer, tu acceptes ?

PÂRIS – J'accepte, oui.

HECTOR – Père, si Hélène consent à repartir pour la Grèce, vous la retiendrez de force ?

PRIAM – Pourquoi mettre en question l'impossible ?

HÉCUBE – Et pourquoi l'impossible ? Si les femmes sont le quart de ce que vous prétendez, Hélène partira d'elle-même.

PÂRIS – Père, c'est moi qui vous en prie. Vous les voyez et les entendez. Cette tribu royale, dès qu'il est question d'Hélène, devient aussitôt un assemblage de belle-mère, de belles-soeurs, et de beau-père digne de la meilleure bourgeoisie. Je ne connais pas d'emploi plus humiliant dans une famille nombreuse que le rôle du fils séducteur. J'en ai assez de leurs insinuations. J'accepte le défi d'Hector.

DEMOKOS – Hélène n'est pas à toi seul, Pâris. Elle est à la ville. Elle est au pays.

LE GÉOMÈTRE – Elle est au paysage.

HÉCUBE – Tais-toi, géomètre.

CASSANDRE – Là voilà, Hélène...

HECTOR. – Père, je vous le demande. Laissez-moi ce recours. Écoutez... On nous appelle pour la cérémonie. Laissez moi et je vous rejoins.

PRIAM. – Vraiment, tu acceptes, Pâris ?

PÂRIS. – Je vous en conjure.

PRIAM. – Soit. Venez mes enfants. Allons préparer les portes de la guerre.

CASSANDRE. – Pauvres portes. Il faut plus d'huile pour les fermer que pour les ouvrir.

Priam et sa suite s'éloignent. Demokos est resté.

HECTOR. – Qu'attends-tu là ?

DEMOKOS. – Mes transes.

HECTOR. – Tu dis ?

DEMOKOS – Chaque fois qu'Hélène apparaît, l'inspiration me saisit. Je délire, j'écume et j'improvise. Ciel, la voilà !

Il déclame.

Belle Hélène, Hélène de Sparte,

À gorge douce, à noble chef.

Les dieux nous gardent que tu partes,

Vers ton Ménélas derechef !

HECTOR. – Tu as fini de terminer tes vers avec ces coups de marteau qui nous enfoncent le crâne.

DEMOKOS. – C'est une invention à moi. J'obtiens des effets bien plus surprenants encore. Écoute :

Viens sans peur au-devant d'Hector,

La gloire et l'effroi du Scamandre !

Tu as raison et lui as tort...

Car il est dur et tu es tendre...

HECTOR. – File !

DEMOKOS. – Qu'as-tu à me regarder ainsi ? Tu as l'air de détester autant la poésie que la guerre.

HECTOR. – Va ! Ce sont les deux soeurs !

Le poète disparaît.

CASSANDRE *annonçant*. – Hélène !

SCÈNE SEPTIÈME

HÉLÈNE, PÂRIS, HECTOR.

PÂRIS. – Hélène chérie, voici Hector. Il a des projets sur toi, des projets tout simples. Il veut te rendre aux Grecs et te prouver que tu ne m'aimes pas... Dis-moi que tu m'aimes, avant que je te laisse avec lui... Dis-le-moi comme tu le penses.

HÉLÈNE. – Je t'adore, chéri.

PÂRIS. – Dis-moi qu'elle était belle, la vague qui t'emporta de Grèce !

HÉLÈNE. – Magnifique ! Une vague magnifique !... Où as tu vu une vague ? La mer était si calme...

PÂRIS. – Dis-moi que tu hais Ménélas...

HÉLÈNE. – Ménélas ? Je le hais.

PÂRIS. – Tu n'as pas fini... Je ne retournerai jamais en Grèce. Répète.

HÉLÈNE. – Tu ne retourneras jamais en Grèce.

PÂRIS. – Non, c'est de toi qu'il s'agit.

HÉLÈNE. – Bien sûr ! Que je suis sottte
!... Jamais je ne retournerai en Grèce.

PÂRIS. – Je ne le lui fais pas dire... À toi
maintenant. // *s'en va.*

SCÈNE HUITIÈME

HÉLÈNE, HECTOR.

HECTOR. – C'est beau, la Grèce ?

HÉLÈNE. – Pâris l'a trouvée belle.

HECTOR. – Je vous demande si c'est
beau la Grèce sans Hélène.

HÉLÈNE. – Merci pour Hélène.

HECTOR. – Enfin, comment est-ce,
depuis qu'on en parle ?

HÉLÈNE. – C'est beaucoup de rois et
de chèvres éparpillés sur du marbre.

HECTOR. – Si les rois sont dorés et les chèvres angora, cela ne doit pas être mal au soleil levant.

HÉLÈNE. – Je me lève tard.

HECTOR. – Des dieux aussi, en quantité ? Pâris dit que le ciel en grouille, que des jambes de déesses en pendent.

HÉLÈNE. – Pâris va toujours le nez levé. Il peut les avoir vues.

HECTOR. – Vous, non ?

HÉLÈNE. – Je ne suis pas douée. Je n'ai jamais pu voir un poisson dans la mer. Je regarderai mieux quand j'y retournerai.

HECTOR. – Vous venez de dire à Pâris que vous n'y retourneriez jamais.

HÉLÈNE. – Il m'a priée de le dire. J'adore obéir à Pâris.

HECTOR. – Je vois. C'est comme pour Ménélas. Vous ne le haïssez pas ?

HÉLÈNE. – Pourquoi le haïrais-je ?

HECTOR. – Pour la seule raison qui fasse vraiment haïr. Vous l'avez trop vu.

HÉLÈNE. – Ménélas ? Oh ! non ! Je n'ai jamais bien vu Ménélas, ce qui s'appelle vu. Au contraire.

HECTOR. – Votre mari ?

HÉLÈNE. – Entre les objets et les êtres, certains sont colorés pour moi. Ceux-là je les vois. Je crois en eux. Je n'ai jamais bien pu voir Ménélas.

HECTOR. – Il a dû pourtant s'approcher très près.

HÉLÈNE. – J'ai pu le toucher. Je ne peux pas dire que je l'ai vu.

HECTOR. – On dit qu'il ne vous quittait pas.

HÉLÈNE. – Évidemment. J'ai dû le traverser bien des fois sans m'en douter.

HECTOR. – Tandis que vous avez vu Pâris ?

HÉLÈNE. – Sur le ciel, sur le sol, comme une découpeure.

HECTOR. – Il s'y découpe encore. Regardez-le, là-bas, adossé au rempart.

HÉLÈNE. – Vous êtes sûr que c'est Pâris, là-bas ?

HECTOR. – C'est lui qui vous attend.

HÉLÈNE. – Tiens ! il est beaucoup moins net !

HECTOR. – Le mur est cependant passé à la chaux fraîche. Tenez, le voilà de profil !

HÉLÈNE. – C'est curieux comme ceux qui vous attendent se découpent moins bien que ceux que l'on attend !

HECTOR. – Vous êtes sûre qu'il vous aime, Pâris ?

HÉLÈNE. – Je n'aime pas beaucoup connaître les sentiments des autres. Rien ne me gêne comme cela. C'est comme au jeu, quand on voit dans le jeu de l'adversaire. On est sûr de perdre.

HECTOR. – Et vous, vous l'aimez ?

HÉLÈNE. – Je n'aime pas beaucoup connaître non plus mes propres sentiments.

HECTOR. – Voyons ! Quand vous venez d'aimer Pâris, qu'il s'assoupit dans vos bras, quand vous êtes encore ceinturée

par Pâris, comblée par Pâris, vous n'avez aucune pensée ?

HÉLÈNE. – Mon rôle est fini. Je laisse l'univers penser à ma place. Cela, il le fait mieux que moi.

HECTOR. – Mais le plaisir vous rattache bien à quelqu'un, aux autres ou à vous-même.

HÉLÈNE. – Je connais surtout le plaisir des autres... Il m'éloigne des deux...

HECTOR. – Il y a eu beaucoup de ces autres, avant Pâris ?

HÉLÈNE. – Quelques-uns.

HECTOR. – Et il y en aura d'autres après lui, n'est-ce pas, pourvu qu'ils se découpent sur l'horizon, sur le mur ou sur le drap ? C'est bien ce que je supposais. Vous n'aimez pas Pâris,

Hélène. Vous aimez les hommes !

HÉLÈNE. – Je ne les déteste pas. C'est agréable de les froter contre soi comme de grands savons. On en est toute pure...

HECTOR. – Cassandre ! Cassandre !

SCÈNE NEUVIÈME

HÉLÈNE, CASSANDRE, HECTOR

CASSANDRE. – Qu'y a-t-il ?

HECTOR. – Tu me fais rire. Ce sont toujours les devineresses qui questionnent.

CASSANDRE. – Pourquoi m'appelles-tu ?

HECTOR. – Cassandre, Hélène repart ce soir avec l'envoyé grec.

HÉLÈNE. – Moi ? Que contez-vous là ?

HECTOR. – Vous ne venez pas de me dire que vous n'aimez pas très particulièrement Pâris ?

HÉLÈNE. – Vous interprétez. Enfin, si vous voulez.

HECTOR. – Je cite mes auteurs. Que vous aimez surtout froter les hommes contre vous comme de grands savons ?

HÉLÈNE. – Oui. Ou de la pierre ponce, si vous aimez mieux. Et alors ?

HECTOR. – Et alors, entre ce retour vers la Grèce qui ne vous déplaît pas, et une catastrophe aussi redoutable que la guerre, vous hésiteriez à choisir ?

HÉLÈNE. – Vous ne me comprenez pas du tout, Hector. Je n'hésite pas à choisir. Ce serait trop facile de dire : je fais ceci, ou je fais cela, pour que ceci ou cela se fît.

Vous avez découvert que je suis faible. Vous en êtes tout joyeux. L'homme qui découvre la faiblesse dans une femme, c'est le chasseur à midi qui découvre une source. Il s'en abreuve. Mais n'allez pourtant pas croire, parce que vous avez convaincu la plus faible des femmes, que vous avez convaincu l'avenir. Ce n'est pas en manœuvrant des enfants qu'on détermine le destin...

HECTOR. – Les subtilités et les riens grecs m'échappent.

HÉLÈNE. – Il ne s'agit pas de subtilités et de riens. Il s'agit au moins de monstres et de pyramides.

HECTOR. – Choisissez-vous le départ, oui ou non ?

HÉLÈNE. – Ne me brusquez pas... Je choisis les événements comme je choisis les objets et les hommes. Je choisis ceux qui ne sont pas pour moi des ombres. Je choisis ceux que je vois.

HECTOR. – Je sais, vous l'avez dit : ceux que vous voyez colorés. Et vous ne vous voyez pas rentrant dans quelques jours au palais de Ménélas ?

HÉLÈNE. – Non. Difficilement.

HECTOR. – On peut habiller votre mari très brillant pour ce retour.

HÉLÈNE. – Toute la pourpre de toutes les coquilles ne me le rendrait pas visible.

HECTOR. – Voici ta concurrente, Cassandre. Celle-là aussi lit l'avenir.

HÉLÈNE. – Je ne lis pas l'avenir. Mais, dans cet avenir, je vois des scènes

colorées, d'autres ternes. Jusqu'ici ce sont toujours les scènes colorées qui ont eu lieu.

HECTOR. – Nous allons vous remettre aux Grecs en plein midi, sur le sable aveuglant, entre la mer violette et le mur ocre. Nous serons tous en cuirasse d'or à jupe rouge, et entre mon étalon blanc et la jument noire de Priam, mes soeurs en péplum vert vous remettront nue à l'ambassadeur grec, dont je devine, au-dessus du casque d'argent, le plumet amarante. Vous voyez cela, je pense ?

HÉLÈNE. – Non, du tout. C'est tout sombre.

HECTOR. – Vous vous moquez de moi, n'est-ce pas ?

HÉLÈNE. – Me moquer, pourquoi ? Allons ! Partons, si vous voulez ! Allons

nous préparer pour ma remise aux Grecs.
Nous verrons bien.

HECTOR. – Vous doutez-vous que vous insultez l'humanité, ou est-ce inconscient ?

HÉLÈNE. – J'insulte quoi ?

HECTOR. – Vous doutez-vous que votre album de chromos est la dérision du monde ? Alors que tous ici nous nous battons, nous nous sacrifions pour fabriquer une heure qui soit à nous, vous êtes là à feuilleter vos gravures prêtes de toute éternité !... Qu'avez-vous ? À laquelle vous arrêtez-vous avec ces yeux aveugles ? À celle sans doute où vous êtes sur ce même rempart, contemplant la bataille ? Vous la voyez, la bataille ?

HÉLÈNE. – Oui.

HECTOR. – Et la ville s’effondre ou brûle, n’est-ce pas ?

HÉLÈNE. – Oui. C’est rouge vif.

HECTOR. – Et Pâris ? Vous voyez le cadavre de Pâris traîné derrière un char ?

HÉLÈNE. – Ah ! Vous croyez que c’est Pâris ? Je vois en effet un morceau d’aurore qui roule dans la poussière. Un diamant à sa main étincelle... Mais oui !... Je reconnais souvent mal les visages, mais toujours les bijoux. C’est bien sa bague.

HECTOR. – Parfait... Je n’ose vous questionner sur Andromaque et sur moi... sur le groupe Andromaque-Hector...Vous le voyez ! Ne niez pas. Comment le voyez-vous ? Heureux, vieilli, luisant ?

HÉLÈNE. – Je n’essaye pas de le voir !

HECTOR. – Et le groupe Andromaque pleurant sur le corps d'Hector, il luit ?

HÉLÈNE. – Vous savez, je peux très bien voir luisant, extraordinairement luisant, et qu'il n'arrive rien. Personne n'est infaillible.

HECTOR. – N'insistez pas. Je comprends... Il y a un fils entre la mère qui pleure et le père étendu ?

HÉLÈNE. – Oui... Il joue avec les cheveux emmêlés du père... Il est charmant.

HECTOR. – Et elles sont au fond de vos yeux ces scènes ? On peut les y voir ?

HÉLÈNE. – Je ne sais pas. Regardez.

HECTOR. – Plus rien ! Plus rien que la cendre de tous ces incendies, l'émeraude et l'or en poudre ! Qu'elle est pure, la

lentille du monde ! Ce ne sont pourtant pas les pleurs qui doivent la laver... Tu pleureras, si on allait te tuer, Hélène ?

HÉLÈNE. – Je ne sais pas. Mais je crierais. Et je sens que je vais crier, si vous continuez ainsi, Hector... Je vais crier.

HECTOR. – Tu repartiras ce soir pour la Grèce, Hélène, ou je te tue.

HÉLÈNE. – Mais je veux bien partir ! Je suis prête à partir. Je vous répète simplement que je ne peux arriver à rien distinguer du navire qui m'emportera. Je ne vois scintiller ni la ferrure du mât de misaine, ni l'anneau du nez du capitaine, ni le blanc de l'œil du mousse.

HECTOR. – Tu rentreras sur une mer grise, sous un soleil gris. Mais il nous faut la paix.

HÉLÈNE. – Je ne vois pas la paix.

HECTOR. – Demande à Cassandre de te la montrer. Elle est sorcière. Elle évoque formes et génies.

UN MESSAGER. – Hector, Priam te réclame ! Les prêtres s'opposent à ce que l'on ferme les portes de la guerre ! Ils disent que les dieux y verraient une insulte.

HECTOR. – C'est curieux comme les dieux s'abstiennent de parler eux-mêmes dans les cas difficiles.

LE MESSAGER. – Ils ont parlé eux-mêmes. La foudre est tombée sur le temple, et les entrailles des victimes sont contre le renvoi d'Hélène.

HECTOR. – Je donnerais beaucoup pour consulter aussi les entrailles des prêtres... Je te suis.

Le guerrier sort.

HECTOR. – Ainsi, vous êtes d'accord, Hélène ?

HÉLÈNE. – Oui.

HECTOR. – Vous direz désormais ce que je vous dirai de dire ? Vous ferez ce que je vous dirai de faire ?

HÉLÈNE. – Oui.

HECTOR. – Devant Ulysse, vous ne me contredirez pas, vous abonderez dans mon sens ?

HÉLÈNE. – Oui.

HECTOR. – Écoute-là, Cassandre, Écoute ce bloc de négation qui dit oui ! Tous m'ont cédé. Pâris m'a cédé, Priam m'a cédé, Hélène me cède. Et je sens qu'au contraire dans chacune de ces victoires apparentes, j'ai perdu. On croit lutter

contre des géants, on va les vaincre, et il se trouve qu'on lutte contre quelque chose d'inflexible qui est un reflet sur la rétine d'une femme. Tu as beau me dire oui, Hélène, tu es comble d'une obstination qui me nargue !

HÉLÈNE. – C'est possible. Mais je n'y peux rien. Ce n'est pas la mienne.

HECTOR. – Par quelle divagation le monde a-t-il été placé son miroir dans cette tête obtuse !

HÉLÈNE. – C'est regrettable, évidemment. Mais vous voyez un moyen de vaincre l'obstination des miroirs ?

HECTOR. – Oui. C'est à cela que je songe depuis un moment.

HÉLÈNE. – Si on les brise, ce qu'ils reflétaient n'en demeure peut-être pas moins ?

HECTOR. – C'est là toute la question.

AUTRE MESSAGER. – Hector, hâte-toi. La plage est en révolte. Les navires des Grecs sont en vue, et ils ont hissé leur pavillon non au ramât mais à l'écoutière. L'honneur de notre marine est en jeu. Priam craint que l'envoyé ne soit massacré à son débarquement.

HECTOR. – Je te confie Hélène, Cassandre. J'enverrai mes ordres.

SCÈNE DIXIÈME

HÉLÈNE, CASSANDRE

CASSANDRE. – Moi je ne vois rien, coloré ou terne. Mais chaque être pèse sur

moi par son approche même. À l'angoisse de mes veines, je sens son destin.

HÉLÈNE. – Moi, dans mes scènes colorées, je vois quelquefois un détail plus étincelant encore que les autres. Je ne l'ai pas dit à Hector. Mais le cou de son fils est illuminé, la place du cou où bat l'artère...

CASSANDRE. – Moi, je suis comme un aveugle qui va à tâtons. Mais c'est au milieu de la vérité que je suis aveugle. Eux tous voient, et ils voient le mensonge. Je tâte la vérité.

HÉLÈNE. – Notre avantage, c'est que nos visions se confondent avec nos souvenirs, l'avenir avec le passé ! On devient moins sensible... C'est vrai que vous êtes sorcière, que vous pouvez évoquer la paix ?

CASSANDRE. – La paix ? Très facile.
Elle écoute en mendiante derrière chaque
porte... La voilà.

La paix apparaît.

HÉLÈNE. – Comme elle est jolie !

LA PAIX. – Au secours, Hélène, aide-
moi !

HÉLÈNE. – Mais comme elle est pâle.

LA PAIX. – Je suis pâle ? Comment,
pâle ! Tu ne vois pas cet or dans mes
cheveux ?

HÉLÈNE. – Tiens, de l'or gris ? C'est
une nouveauté...

LA PAIX. – De l'or gris ! Mon or est gris
?

La paix disparaît.

HÉLÈNE. – Elle a disparu ?

CASSANDRE. – Je pense qu'elle se met un peu de rouge.

La paix reparaît, outrageusement fardée.

LA PAIX. – Et comme cela?

HÉLÈNE. – Je la vois de moins en moins.

LA PAIX. – Et comme cela ?

CASSANDRE. – Hélène ne te voit pas davantage.

LA PAIX. – Tu me vois, toi, puisque tu me parles !

CASSANDRE. – C'est ma spécialité de parler à l'invisible.

LA PAIX. – Que se passe-t-il donc ? Pourquoi les hommes dans la ville et sur la plage poussent-ils ces cris ?

CASSANDRE. – Il paraît que leurs dieux entrent dans le jeu et aussi leur honneur.

LA PAIX. – Leurs dieux ! Leur honneur !

CASSANDRE. – Oui... Tu es malade !

Le rideau tombe.

ACTE DEUXIÈME

Square clos de palais. À chaque angle, échappée sur la

mer. Au centre un monument, les portes de la guerre. Elles sont grandes ouvertes.

SCÈNE PREMIÈRE

HÉLÈNE, LE JEUNE TROÏLUS

HÉLÈNE. – Hé, là-bas ! Oui, c'est toi que j'appelle !... Approche!

TROÏLUS. – Non.

HÉLÈNE. – Comment t'appelles-tu ?

TROÏLUS. – Troilus.

HÉLÈNE. – Viens ici !

TROÏLUS. – Non.

HÉLÈNE. – Viens ici, Troilus !... (*Troilus approche.*) Ah ! te voilà ! Tu obéis quand on t'appelle par ton nom : tu es encore très lévrier. C'est d'ailleurs gentil. Tu sais que tu m'obliges pour la première fois à crier, en parlant à un homme ? Ils sont toujours tellement collés à moi que je n'ai qu'à bouger les lèvres. J'ai crié à des mouettes, à des biches, à l'écho, jamais à un homme. Tu me paieras cela... Qu'as-tu ? Tu trembles ?

TROÏLUS. – Je ne tremble pas.

HÉLÈNE. – Tu trembles, Troilus.

TROÏLUS. – Oui, je tremble.

HÉLÈNE. – Pourquoi es-tu toujours derrière moi ? Quand je vais dos au soleil et que je m'arrête, la tête de ton ombre butte toujours contre mes pieds. C'est tout juste si elle ne les dépasse pas. Dis-moi ce que tu veux...

TROÏLUS. – Je ne veux rien.

HÉLÈNE. – Dis-moi ce que tu veux, Troïlus !

TROÏLUS. – Tout ! Je veux tout !

HÉLÈNE. – Tu veux tout. La lune ?

TROÏLUS. – Tout ! Plus que tout !

HÉLÈNE. – Tu parles déjà comme un vrai homme : tu veux m'embrasser, quoi !

TROÏLUS. – Non !

HÉLÈNE. – Tu veux m'embrasser, n'est-ce pas, mon petit Troïlus ?

TROÏLUS. – Je me tuerais aussitôt après !

HÉLÈNE. – Approche... Quel âge as-tu ?

TROÏLUS. – Quinze ans... Hélas !

HÉLÈNE. – Bravo pour « hélas ! »... Tu as déjà embrassé des jeunes filles ?

TROÏLUS. – Je les hais.

HÉLÈNE. – Tu en as déjà embrassé ?

TROÏLUS. – On les embrasse toutes. Je donnerais ma vie pour n'en avoir embrassé aucune.

HÉLÈNE. – Tu me sembles disposer d'un nombre considérable d'existences. Pourquoi ne m'as-tu pas dit franchement : « Hélène, je veux vous embrasser !... » Je ne vois aucun mal à ce que tu m'embrasses... Embrasse-moi.

TROÏLUS. – Jamais.

HÉLÈNE. – À la fin du jour, quand je m'assieds aux créneaux pour voir le couchant sur les îles, tu serais arrivé doucement, tu aurais tourné ma tête vers toi doucement avec tes mains – de dorée, elle serait devenue sombre, tu l'aurais moins bien vue évidemment – et tu m'aurais embrassée, j'aurais été très contente... « Tiens, me serais-je dit, le petit Troïlus m'embrasse !... » Embrasse-moi.

TROÏLUS. – Jamais.

HÉLÈNE. – Je vois. Tu me hairais si tu m'avais embrassée ?

TROÏLUS. – Ah ! Les hommes ont bien de la chance d'arriver à dire ce qu'ils veulent bien dire !

HÉLÈNE. – Toi, tu le dis assez bien.

SCÈNE DEUXIÈME

HÉLÈNE, PÂRIS, LE JEUNE TROÏLUS

PÂRIS. – Méfie-toi Hélène. Troilus est un dangereux personnage.

HÉLÈNE. – Au contraire. Il veut m'embrasser.

PÂRIS. – Troilus, tu sais que si tu embrasses Hélène, je te tue !

HÉLÈNE. – Cela lui est égal de mourir, même plusieurs fois.

PÂRIS. – Qu'est-ce qu'il a ? Il prend son élan ?... Il va bondir sur toi ?... Il est trop gentil ! Embrasse Hélène, Troilus. Je te le permets.

HÉLÈNE. – Si tu l'y décides, tu es plus malin que moi.

Troilus qui allait se précipiter sur Hélène s'écarte aussitôt.

PÂRIS. – Écoute, Troïlus ! Voici nos vénérables qui arrivent en corps pour fermer les portes de la guerre... Embrasse Hélène devant eux : tu seras célèbre. Tu veux être célèbre, plus tard, dans la vie ?

TROÏLUS. – Non. Inconnu.

PÂRIS. – Tu ne veux pas devenir célèbre ? Tu ne veux pas être riche et puissant ?

TROÏLUS. – Non. Pauvre. Laid.

PÂRIS. – Laisse-moi finir !... Pour avoir toutes les femmes !

TROÏLUS. – Je n'en veux aucune, aucune !

PÂRIS. – Voilà nos sénateurs ! Tu as à choisir : ou tu embrasseras Hélène devant eux, ou c'est moi qui l'embrasse devant toi. Tu préfères que ce soit moi ? Très bien !

Regarde !... Oh ! Quel est ce baiser inédit que tu me donnes, Hélène ?

HÉLÈNE. – Le baiser destiné à Troïlus.

PÂRIS. – Tu ne sais pas ce que tu perds, mon enfant ! Oh ! Tu t'en vas ?
Bonsoir !

HÉLÈNE. – Nous nous embrasserons, Troïlus. Je t'en réponds. (*Troïlus s'en va.*)
Troïlus !

PÂRIS, un peu énervé. – Tu cries bien fort, Hélène !

SCÈNE TROISIÈME

HÉLÈNE, DEMOKOS, PÂRIS

DEMOKOS. – Hélène, une minute ! Et regarde-moi bien en face. J'ai dans la main un magnifique oiseau que je vais lâcher...

Là, tu y es ?... C'est cela... Arrange tes cheveux et souris un beau sourire.

PÂRIS. – Je ne vois pas en quoi l'oiseau s'envolera mieux si les cheveux d'Hélène bouffent et si elle fait son beau sourire.

HÉLÈNE. – Cela ne peut pas me nuire en tout cas.

DEMOKOS. – Ne bouge plus... Une ! Deux ! Trois ! Voilà... c'est fait, tu peux partir...

HÉLÈNE. – Et l'oiseau ?

DEMOKOS. – C'est un oiseau qui sait se rendre invisible.

HÉLÈNE. – La prochaine fois demande-lui sa recette. *Elle sort.*

PÂRIS. – Quelle est cette farce ?

DEMOKOS. – Je compose un chant sur le visage d'Hélène. J'avais besoin de bien le

contempler, de le graver dans ma mémoire avec sourire et boucles. Il y est.

SCÈNE QUATRIÈME

DEMOKOS, PÂRIS, HÉCUBE, LA PETITE POLYXÈNE, ABNÉOS, LE GÉOMÈTRE, QUELQUES VIEILLARDS.

HÉCUBE. – Enfin, vous allez nous la fermer, cette porte ?

DEMOKOS. – Certainement non. Nous pouvons avoir à la rouvrir ce soir même.

HÉCUBE. – Hector le veut. Il décidera Priam.

DEMOKOS. – C'est ce que nous verrons. Je lui réserve d'ailleurs une surprise, à Hector !

LA PETITE POLYXÈNE. – Où mène-t-elle, la porte, maman ?

ABNÉOS. – À la guerre, mon enfant. Quand elle est ouverte, c'est qu'il y a la guerre.

DEMOKOS. – Mes amis...

HÉCUBE. – Guerre ou non, votre symbole est stupide. Cela fait tellement peu soigné, ces deux battants toujours ouverts ! Tous les chiens s'y arrêtent.

LE GÉOMÈTRE. – Il ne s'agit pas de ménage. Il s'agit de la guerre et des dieux.

HÉCUBE. – C'est bien ce que je dis, les dieux ne savent pas fermer leurs portes.

LA PETITE POLYXÈNE. – Moi je les ferme très bien, n'est ce pas, maman !

PÂRIS, *baisant les doigts de la petite Polyxène.* – Tu te prends même les doigts en les fermant, chérie.

DEMOKOS. – Puis-je enfin réclamer un peu de silence, Pâris ?... Abnéos, et toi, Géomètre, et vous, mes amis, si je vous ai convoqués ici avant l'heure, c'est pour tenir notre premier conseil. Et c'est de bon augure que ce premier conseil de guerre ne soit pas celui des généraux, mais celui des intellectuels. Car il ne suffit pas, à la guerre, de fourbir des armes à nos soldats. Il est indispensable de porter au comble leur enthousiasme. L'ivresse physique, que leurs chefs obtiendront à l'instant de l'assaut par un vin à la résine vigoureusement placé, restera vis-à-vis des Grecs inefficace, si elle ne se double de l'ivresse morale que nous, les poètes, allons leur verser. Puisque l'âge nous éloigne du combat, servons du moins à le rendre sans

merci. Je vois que tu as des idées là-dessus, Abnéos, et je te donne la parole.

ABNÉOS. – Oui. Il nous faut un chant de guerre.

DEMOKOS. – Très juste. La guerre exige un chant de guerre.

PÂRIS. – Nous nous en sommes passés jusqu'ici.

HÉCUBE. – Elle chante assez fort elle-même...

ABNÉOS. – Nous nous en sommes passés, parce que nous n'avons jamais combattu que des barbares. C'était de la chasse. Le cor suffisait. Avec les Grecs, nous entrons dans un domaine de guerre autrement relevé.

DEMOKOS. – Très exact, Abnéos. Ils ne se battent pas avec tout le monde.

PÂRIS. – Nous avons déjà un chant national.

ABNÉOS. – Oui. Mais c'est un chant de paix.

PÂRIS. – Il suffit de chanter un chant de paix avec grimace et gesticulation pour qu'il devienne un chant de guerre... Quelles sont les paroles du nôtre ?

ABNÉOS. – Tu le sais bien. Anodines. – C'est nous qui fauchons les moissons, qui pressons le sang de la vigne !

DEMOKOS. – C'est tout au plus un chant de guerre contre les céréales. Vous n'effraierez pas les Spartiates en menaçant le blé noir.

PÂRIS. – Chante-le avec un javelot à la main et un mort à tes pieds, et tu verras.

HÉCUBE. – Il y a le mot sang, c'est toujours cela.

PÂRIS. – Le mot moisson aussi. La guerre l'aime assez.

ABNÉOS. – Pourquoi discuter, puisque Demokos peut nous en livrer un tout neuf dans les deux heures ?

DEMOKOS. – Deux heures, c'est un peu court.

HÉCUBE. – N'aie aucune crainte, c'est plus qu'il ne te faut ! Et après le chant ce sera l'hymne, et après l'hymne la cantate. Dès que la guerre est déclarée, impossible de tenir les poètes. La rime, c'est encore le meilleur tambour.

DEMOKOS. – Et le plus utile, Hécube, tu ne crois pas si bien dire. Je la connais la guerre. Tant qu'elle n'est pas là, tant que

les portes sont fermées, libre à chacun de l'insulter et de la honnir. Elle dédaigne les affronts du temps de paix. Mais, dès qu'elle est présente, son orgueil est à vif, on ne gagne pas sa faveur, on ne la gagne que si on la complimente et la caresse. C'est alors la mission de ceux qui savent parler et écrire, de louer la guerre, de l'aduler à chaque heure du jour, de la flatter sans arrêt aux places claires ou équivoques de son énorme corps, sinon on se l'aliène. Voyez les officiers : braves devant l'ennemi, lâches devant la guerre, c'est la devise des vrais généraux.

PÂRIS. – Et tu as même déjà une idée pour ton chant ?

DEMOKOS. – Une idée merveilleuse, que tu comprendras mieux que personne...

Elle doit être lasse qu'on l'affuble de cheveux de Méduse, de lèvres de Gorgone : j'ai l'idée de comparer son visage au visage d'Hélène. Elle sera ravie de cette ressemblance.

LA PETITE POLYXÈNE. – À quoi ressemble-t-elle, la guerre, maman ?

HÉCUBE. – À ta tante Hélène.

LA PETITE POLYXÈNE. – Elle est bien jolie.

DEMOKOS. – Donc, la discussion est close. Entendu pour le chant de guerre. Pourquoi t'agiter, Géomètre ?

LE GÉOMÈTRE. – Parce qu'il y a plus pressé que le chant de guerre, beaucoup plus pressé !

DEMOKOS. – Tu veux dire les médailles, les fausses nouvelles ?

LE GÉOMÈTRE. – Je veux dire les épithètes.

HÉCUBE. – Les épithètes ?

LE GÉOMÈTRE. – Avant de se lancer leurs javelots, les guerriers grecs se lancent des épithètes... Cousin de crapaud ! se crient-ils, Fils de boeuf !... Ils s'insultent, quoi ! Et ils ont raison.

Ils savent que le corps est plus vulnérable quand l'amour-propre est à vif. Des guerriers connus pour leur sang-froid le perdent illico quand on les traite de verrues ou de corps thyroïdes. Nous autres Troyens manquons terriblement d'épithètes.

DEMOKOS. – Le Géomètre a raison. Nous sommes vraiment les seuls à ne pas insulter nos adversaires avant de les tuer.

PÂRIS. – Tu ne crois pas suffisant que les civils s'insultent, Géomètre ?

LE GÉOMÈTRE. – Les armées doivent partager les haines des civils. Tu les connais : sur ce point, elles sont décevantes. Quand on les laisse à elles-mêmes, elles passent leur temps à s'estimer. Leurs lignes déployées deviennent bientôt les seules lignes de vraie fraternité dans le monde, et du fond du champ de bataille, où règne une considération mutuelle, la haine est refoulée sur les écoles, les salons et le petit commerce. Si nos soldats ne sont pas au moins à égalité dans le combat d'épithètes, ils perdront tout goût à l'insulte, à la calomnie, et par suite immanquablement à la guerre.

DEMOKOS. – Adopté ! Nous leur organiserons un concours dès ce soir.

PÂRIS. – Je les crois assez grands pour les trouver eux-mêmes.

DEMOKOS. – Quelle erreur ! Tu les trouverais de toi même, tes épithètes, toi qui passes pour habile ?

PÂRIS. – J'en suis persuadé.

DEMOKOS. – Tu te fais des illusions. Mets-toi en face d'Abnéos, et commence.

PÂRIS. – Pourquoi d'Abnéos ?

DEMOKOS. – Parce qu'il prête aux épithètes, ventru et bancal comme il est.

ABNÉOS. – Dis donc, moule à tarte !

PÂRIS. – Non. Abnéos ne m'inspire pas. Mais en face de toi, si tu veux.

DEMOKOS. – De moi ? Parfait ! Tu vas voir ce que c'est, l'épithète improvisée ! Compte dix pas... J'y suis... Commence...

HÉCUBE. – Regarde le bien. Tu seras inspiré.

PÂRIS. – Vieux parasite ! Poète aux pieds sales !

DEMOKOS. – Une seconde... Si tu faisais précéder les épithètes du nom, pour éviter les méprises...

PÂRIS. – En effet, tu as raison... Demokos ! OEil de veau ! Arbre à pellicules !

DEMOKOS. – C'est grammaticalement correct, mais bien naïf. En quoi le fait d'être appelé arbre à pellicules peut-il me faire monter l'écume aux lèvres et me pousser à tuer ! Arbre à pellicules est complètement inopérant.

HÉCUBE. – Il t'appelle aussi OEil de veau.

DEMOKOS. – OEil de veau est un peu mieux... Mais tu vois comme tu patauges, Pâris ? Cherche donc ce qui peut m'atteindre. Quels sont mes défauts, à ton avis ?

PÂRIS. – Tu es lâche, ton haleine est fétide, et tu n'as aucun talent.

DEMOKOS. – Tu veux une gifle ?

PÂRIS. – Ce que j'en dis, c'est pour te faire plaisir.

LA PETITE POLYXÈNE. – Pourquoi gronde-t-on l'oncle Demokos, maman ?

HÉCUBE. – Parce que c'est un serin, chérie !

DEMOKOS. – Vous dites, Hécube ?

HÉCUBE. – Je dis que tu es un serin, Demokos. Je dis que si les serins avaient la bêtise, la prétention, la laideur et la puanteur des vautours, tu serais un serin.

DEMOKOS. – Tiens, Pâris ! Ta mère est plus forte que toi. Prends modèle. Une heure d'exercice par jour et par soldat, et Hécube nous donne la supériorité en épithètes. Et pour le chant de la guerre, je ne sais pas non plus s'il n'y aurait pas avantage à le lui confier...

HÉCUBE. – Si tu veux. Mais je ne dirais pas qu'elle ressemble à Hélène.

DEMOKOS. – Elle ressemble à quoi, d'après toi ?

HÉCUBE. – Je te le dirai quand la porte sera fermée.

SCÈNE CINQUIÈME

LES MÊMES, PRIAM, HECTOR, puis ANDROMAQUE, puis HÉLÈNE.

Pendant la fermeture des portes, Andromaque prend à part la petite Polyxène, et lui confie une commission ou un secret.

HECTOR. – Elle va l'être.

DEMOKOS. – Un moment, Hector !

HECTOR. – La cérémonie n'est pas prête ?

HÉCUBE. – Si. Les gonds nagent dans l'huile d'olive.

HECTOR. – Alors ?

PRIAM. – Ce que nos amis veulent dire, Hector, c'est que la guerre aussi est prête. Réfléchis bien. Ils n'ont pas tort. Si tu fermes cette porte, il va peut-être falloir la rouvrir dans une minute.

HÉCUBE. – Une minute de paix, c'est bon à prendre.

HECTOR. – Mon père, tu dois pourtant savoir ce que signifie la paix pour des hommes qui depuis des mois se battent. C'est toucher enfin le fond pour ceux qui se noient ou s'enlisent. Laisse-nous prendre pied sur le moindre carré de paix, effleurer

la paix une minute, fût-ce de l'orteil !

PRIAM. – Hector, songe que jeter aujourd'hui la paix dans la ville est aussi coupable que d'y jeter un poison. Tu vas y détendre le cuir et le fer. Tu vas frapper avec le mot paix la monnaie courante des souvenirs, des affections, des espoirs. Les soldats vont se précipiter pour acheter le pain de paix, boire le vin de paix, étreindre

la femme de paix, et dans une heure tu les remettras face à la guerre.

HECTOR. – La guerre n'aura pas lieu !

On entend des clameurs du côté du port.

DEMOKOS. – Non ? Écoute !

HECTOR. – Fermons les portes. C'est ici que nous recevrons tout à l'heure les Grecs. La conversation sera déjà assez rude. Il convient de les recevoir dans la paix.

PRIAM. – Mon fils, savons-nous même si nous devons permettre aux Grecs de débarquer ?

HECTOR. – Ils débarqueront. L'entrevue avec Ulysse est notre dernière chance de paix.

DEMOKOS. – Ils ne débarqueront pas. Notre honneur est en jeu. Nous serions la risée du monde...

HECTOR. – Et tu prends sur toi de conseiller au Sénat une mesure qui signifie la guerre ?

DEMOKOS. – Sur moi ? Tu tombes mal. Avance, Busiris. Ta mission commence.

HECTOR. – Quel est cet étranger ?

DEMOKOS. – Cet étranger est le plus grand expert vivant du droit des peuples. Notre chance veut qu'il soit aujourd'hui de passage dans Troie. Tu ne diras pas que c'est un témoin partial. C'est un neutre. Notre Sénat se range à son avis, qui sera demain celui de toutes les nations.

HECTOR. – Et quel est ton avis ?

BUSIRIS. – Mon avis, princes, après constat de visu et enquête subséquente, est que les Grecs se sont rendus vis-à-vis de Troie coupables de trois manquements aux règles internationales. Leur permettre de débarquer serait vous retirer cette qualité d'offensés qui vous vaudra, dans le conflit, la sympathie universelle.

HECTOR. – Explique-toi.

BUSIRIS. – Premièrement ils ont hissé leur pavillon au ramat et non à l'écoutière. Un navire de guerre, princes et chers collègues, hisse sa flamme au ramat dans le seul cas de réponse au salut d'un bateau chargé de boeufs. Devant une ville et sa population, c'est donc le type même de l'insulte. Nous avons d'ailleurs un précédent. Les Grecs ont hissé l'année

dernière leur pavillon au ramat en entrant dans le port d'Ophéa. La riposte a été cinglante. Ophéa a déclaré la guerre.

HECTOR. – Et qu'est-il arrivé ?

BUSIRIS. – Ophéa a été vaincue. Il n'y a plus d'Ophéa, ni d'Ophéens.

HÉCUBE. – Parfait.

BUSIRIS. – L'anéantissement d'une nation ne modifie en rien l'avantage de sa position morale internationale.

HECTOR. – Continue.

BUSIRIS. – Deuxièmement, la flotte grecque en pénétrant dans vos eaux territoriales a adopté la formation dite de face. Il avait été question, au dernier congrès, d'inscrire cette formation dans le paragraphe des mesures dites défensives-offensives. J'ai été assez heureux pour

obtenir qu'on lui restituât sa vraie qualité de mesure offensive-défensive : elle est donc bel et bien une des formes larvées du front de mer qui est lui-même une forme larvée du blocus, c'est-à-dire qu'elle constitue un manquement au premier degré ! Nous avons aussi un précédent. Les navires grecs, il y a cinq ans, ont adopté la formation de face en ancrant devant Magnésie. Magnésie a dans l'heure déclaré la guerre.

HECTOR. – Et elle l'a gagnée ?

BUSIRIS. – Elle l'a perdue. Il ne subsiste plus une pierre de ses murs. Mais mon paragraphe subsiste.

HÉCUBE. – Je t'en félicite. Nous avons eu peur.

HECTOR. – Achève.

BUSIRIS Le troisième manquement est moins grave. Une des trirèmes grecques a accosté sans permission et par trahison. Son chef Oïax, le plus brutal et le plus mauvais coucheur des Grecs, monte vers la ville en semant le scandale et la provocation, et criant qu'il veut tuer Pâris. Mais, au point de vue international, ce manquement est négligeable. C'est un manquement qui n'a pas été fait dans les formes.

DEMOKOS. – Te voilà renseigné. La situation a deux issues. Encaisser un outrage ou le rendre. Choisis.

HECTOR. – Oneah, cours au-devant d'Oïax ! Arrange-toi pour le rabattre ici.

PÂRIS. – Je l'y attends.

HECTOR. – Tu me feras le plaisir de rester au palais jusqu'à ce que je t'appelle. Quant à toi, Busiris, apprends que notre ville n'entend d'aucune façon avoir été insultée par les Grecs.

BUSIRIS. – Je n'en suis pas surpris. Sa fierté d'hermine est légendaire.

HECTOR. – Tu vas donc, et sur-le-champ, me trouver une thèse qui permette à notre Sénat de dire qu'il n'y a pas eu manquement de la part de nos visiteurs, et à nous, hermines immaculées, de les recevoir en hôtes.

DEMOKOS. – Quelle est cette plaisanterie ?

Analyse et commentaire

Le conflit entre les bellicistes et les
pacifistes

Le conflit entre les bellicistes et les pacifistes se cristallise dans la pièce giralducienne autour des scènes II, III, VI et X de l'acte I, et des scènes IV, V, VIII, IX, XII et XIII de l'acte II. De fait, ces moments privilégiés nous permettent de distinguer deux clans ou deux actants oppositionnels. L'actant du pacifisme regroupe les acteurs suivants : Hector, Andromaque, Hécube, la petite Polyxène et Pallas. L'actant du bellicisme est plus riche, et réunit les personnages suivants : Pâris, Priam, les vieillards dont Demokos et le géomètre, les prêtres, Oiax et Aphrodite.

A l'exception d'Hector, les partisans de la paix sont des personnages féminins. Par contre, les partisans de la guerre sont essentiellement des personnages

masculins. La dichotomie « masculin / féminin » suggère, au nom d'un choix mystérieux et injuste de la langue qui penche pour le masculin, le triomphe des bellicistes, et présente un premier démenti à la phrase-titre « La guerre de Troie n'aura pas lieu ».

Si nous écartons les personnages féminins, on peut remarquer que le pouvoir militaire, qui est représenté par Hector, défend la paix, alors que le pouvoir moral, qui est représenté par les vieillards, fait l'apologie de la guerre. Hector parle au nom de toute l'armée dont il est le chef, et affirme que les soldats qu'il a ramenés haïssent la guerre, et que tous ceux des Troyens qui ont fait et peuvent faire la guerre n'en veulent plus. En revanche,

Priam parle au nom de tous les vieillards, qui, éloignés du combat, doivent servir « du moins à le rendre sans merci ».

Bien qu'il représente le pouvoir militaire, Hector s'oppose à la guerre, et réclame que « la seule tâche digne d'une vraie armée [est] de faire le siège paisible de sa patrie ouverte ». Dans la scène III de l'acte I, qui correspond à une scène de retrouvailles, les paroles d'amour et de tendresse font défaut, car Andromaque et Hector sont désemparés par l'arrivée menaçante des flottilles grecques. Evoquant l'évolution de son attitude à l'égard de la guerre, Hector affirme d'abord que le combat a longtemps signifié pour lui « la bonté », « la générosité », « le mépris des bassesses », « l'ardeur », « le goût à

vivre », « la noblesse » et parfois « la sensation de devenir Dieu ». Cette image glorieuse a perdu progressivement à ses yeux tout son éclat, parce que son expérience lui a appris que son adversaire n'est pas forcément son contraire, qu'il est plutôt son « miroir », et que la mort qu'il lui donne est une sorte de « petit suicide ».

La troisième forme d'opposition entre les pacifistes et les bellicistes concerne leurs attitudes respectives à l'endroit d'Hélène. Les partisans de la paix considèrent Hélène comme une femme ordinaire. Dans la scène VI de l'acte I, Priam et Demokos sont déçus par l'indifférence d'Hector :

Je vois une jeune femme qui rajuste sa sandale (...). Je vois deux fesses charmantes.

Par contre, les partisans de la guerre sacralisent Hélène. Selon le géomètre, Hélène est la seule mesure de l'espace et de l'univers :

C'est la mort de tous ces instruments inventés par les hommes pour rapetisser l'univers. Il n'y a plus de mètres, de grammes, de lieues. Il n'y a plus que le pas d'Hélène, la coudée d'Hélène, la portée du regard ou de la voix d'Hélène, et l'air de son passage est la mesure des vents.

Pour Priam, Hélène est le symbole de l'«*absolution* », car elle inspire à tous les pécheurs, à ceux qui ont volé et à ceux qui trafiquaient des femmes, qu'ils peuvent se

soustraire à leur péché et gagner le pardon. Quant à Demokos, il la considère comme une source d'inspiration. Hélène symboliserait alors les muses et remplacerait le Parnasse du poète.

De même, les opinions des bellicistes et des pacifistes à propos de la paix et de la guerre sont absolument contradictoires. Les bellicistes mettent en relief une image négative de la paix. Priam pense que la paix représente une forme de dépravation, et une source de culpabilité, parce qu'elle fait des hommes des êtres « veules, inoccupés et fuyants », et qu'elle décourage les guerriers, qui doivent au contraire témoigner du zèle dans la défense de leur patrie. Dans la scène V de l'acte II, il

dénonce la paix comme un poison susceptible de mettre Troie en danger :

Hector, songe que jeter aujourd'hui le mot « paix » dans la ville est aussi coupable que d'y jeter un poison.

En revanche, les pacifistes célèbrent une image positive de la paix. Pour Andromaque, la paix est la plus noble des valeurs, car elle exprime l'entente entre les hommes. Contestant l'argument avancé par Priam, selon lequel la paix fait des hommes des êtres lâches et sans mérite, elle chante les exploits de la chasse :

Aussi longtemps qu'il y aura des loups, des éléphants, des onces, l'homme aura mieux que l'homme comme émule et comme adversaire. Tous ces grands oiseaux qui volent autour de nous, ces

lièvres dont nous les femmes confondons le poil avec les bruyères, sont de plus sûrs garants de la vue perçante de nos maris que l'autre cible, que le cœur de l'ennemi emprisonné dans sa cuirasse.

Hector considère la paix comme une nécessité, pour que l'armée victorieuse qu'il guide, et qui revient épuisée de son combat contre les Barbares, puisse savourer la chance de se reposer.

Par ailleurs, les bellicistes représentent une image euphorique de la guerre. Symbolisant le chemin obligé de l'immortalité, elle transforme les hommes en véritables héros, et correspond à la forme suprême du patriotisme, comme le dit Demokos :

La lâcheté est de ne pas préférer à toute mort la mort pour son pays.

Refusant l'image traditionnelle de la guerre, dont il pense qu'elle « doit être lasse qu'on l'affuble de cheveux de Méduse et de lèvres de Gorgone », Demokos propose de la comparer à Hélène, pour la réhabiliter et lui restituer sa propre beauté.

Par contre, les pacifistes brossent une image dysphorique de la guerre. Andromaque évoque particulièrement la moisson catastrophique de l'affrontement des milices. Les premières victimes du combat étant les soldats les plus braves, la guerre fait dépouiller tout pays de son honneur et sa force. Hécube met en cause la notion fallacieuse d'héroïsme, et constate que les soldats qui survivent à la

guerre sont ceux qui l'ont fuie. Contrairement à Demokos qui chante le visage radieux de la guerre, elle en dénonce la laideur :

Quand la guenon est montée à l'arbre et nous montre un fondement rouge, tout squameux et glacé, ceint d'une perruque immonde, c'est exactement la guerre que l'on voit, c'est son visage.

Dans son discours aux morts, qui correspond à une parodie d'un véritable monument aux morts, Hector n'hésite pas à offenser les guerriers tués dans le combat de Troie contre les Barbares :

La guerre me semble la recette la plus sordide et la plus hypocrite pour égaliser les humains et (...) je n'admets pas plus la mort comme châtement ou comme

expiation au lâche que comme récompense aux héros.

Ce qu'il faut retenir, au-delà de l'opposition entre les bellicistes et les pacifistes, c'est l'attitude originale d'Andromaque. De fait, à partir de la scène VIII de l'acte II, bien qu'elle continue à adorer la paix, Andromaque semble s'éloigner de plus en plus des pacifistes, et se rallier à un autre clan non moins important. Représenté par Cassandre et Ulysse, ce troisième clan considère la guerre comme une fatalité inéluctable. Ayant conscience de l'insuffisance des efforts fournis par Hector, Andromaque supplie Hélène de réclamer son amour pour Pâris. Car seule l'idée de « souffrir » et «

mourir » pour deux êtres qui s'aiment, peut rendre la guerre supportable :

Alors la guerre ne sera plus qu'un fléau, pas une injustice. J'essaierai de la supporter.

L'évolution de l'attitude d'Andromaque pose la problématique de la fatalité. Définissant la guerre comme un « fatum », Cassandre et Ulysse postulent la suprématie du « destin ». Dans la scène I de l'acte I, Cassandre affirme que le destin, qu'elle définit comme « la forme accélérée du temps », et qu'elle représente métaphoriquement grâce à l'image du « tigre », veut que la guerre entre Troyens et Achéens ait lieu. De même, dans la scène des négociations entre Hector et Ulysse, ce dernier remarque que les Troyens ont

outragé le destin, que « l'insulte au destin ne comporte pas la restitution », et que l'univers, autre appellation du destin, sait bien que Troyens et Grecs vont se battre. Pour ne pas décevoir Hector qui s'accroche à la paix, Ulysse consent pourtant à « aller contre le sort », et à ruser contre lui, en acceptant la remise d'Hélène.

Ne se limitant pas à énumérer les différentes attitudes à l'endroit de la guerre, celles des pacifistes, des bellicistes, et de ceux qui postulent la fatalité du combat, Giraudoux semble s'engager dans ce conflit de position, et prendre parti, quoique indirectement, en faveur de certains clans.

Bibliographie

- <https://libretheatre.fr/le-theatre-du-xxeme-siecle/>
- <http://www.theatrons.com/theatre-xx.php>
- <https://libretheatre.fr/le-theatre-au-xixeme-siecle/>
- <https://www.hugoetbalzac.fr/blog/evolution-du-theatre-moderne-du-20eme-siecle-xxeme-siecle.html>
- <https://geudensherman.wordpress.com/lit-20-fr/le-theatre-au-20e-siecle/>
- <https://www.etudier.com/dissertations/Le-Th%C3%A9%C3%A2tre-Au-20-%C3%88me-Si%C3%A8cle/219052.html>
- <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/biographie-auteur/content/1805886-biographies-d-auteurs>

A consulter

Attinger, Gustave. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Slatkine, 1981.

Simon, Alfred. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. Larousse, 1970.

Bradby, David. *Le théâtre français contemporain: 1940-1980*. Presses Univ. Septentrion, 1984.

Ryngaert, Jean-Pierre, and Julie Sermon. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Editions théâtrales, 2006.