

## HISTOIRE ET THÉÂTRE

(n° 18, 2008, 317 pages)

*L'histoire ne s'accorde pas avec la poésie  
qui n'a pour bornes que la fantaisie du poète.*  
(Nicolas Perrot d'Ablancourt)

*J'ai toujours pensé que l'histoire demande le même art  
que la tragédie, une exposition, un nœud, un dénouement, et  
qu'il est nécessaire de présenter tellement toutes  
les figures du tableau qu'elles fassent valoir le principal  
personnage, sans affecter jamais l'envie de le faire valoir.*  
(Voltaire)

Histoire et théâtre font bon ménage, semble-t-il. Du moins certains le pensent-ils.

On sait depuis longtemps que « le monde est un théâtre », ce monde où vivent et meurent les hommes, ce monde où ils souffrent et luttent mais aussi où ils peuvent connaître parfois les joies les plus profondes et les bonheurs les plus subtils, ce monde où s'inscrit leur histoire, ce monde où *se fait l'Histoire*. Et « les hommes et les femmes ne sont que des acteurs ». Certes. Il se peut que la vie ne soit qu'un songe et que l'histoire des hommes se joue dans un théâtre d'ombres. Il se peut que l'Histoire ne soit que la mémoire d'une accumulation d'illusions, de rêves avortés, de chimères envolées... ou, au contraire, de promesses, de projets et de plans que l'homme espère pouvoir un jour tenir, accomplir, réaliser.

Et puis l'homme écrit l'Histoire – écrit *son* histoire – en son théâtre.

Que l'Histoire ait inspiré nombre de dramaturges, l'abondance de telles œuvres au théâtre – chroniques et drames historiques notamment – en témoigne. Shakespeare, Lope de Vega, Schiller, Musset et combien d'autres illustres ancêtres de la chose théâtrale l'attestent superbement. Et nos modernes, T. S. Eliot, Dino Buzzati, Hélène Cixous et d'autres, ont pris vaillamment la relève. Car si le déroulement d'événements survenus en apparence de manière chaotique finit par faire ce qu'on appelle *a posteriori* l'Histoire, l'homme se plaît à y voir une nécessité – d'ordre téléologique –, sinon providentielle (ou à caractère « providentialiste »), du moins assez logique pour pouvoir en éliminer le caractère aléatoire qui le plongerait dans une perplexité insupportable. L'homme a donc besoin de donner un *sens*, une signification et une orientation, à ce qui lui arrive. Il n'y parviendra pas toujours forcément. Du moins aura-t-il tenté, par un effort d'*historicisation*, d'apporter un peu de cohérence à ce qui semblait cruellement en manquer – de mettre un peu d'ordre *esthétique*, de *construire* une œuvre dramatique (c'est-à-dire propre à rendre compte de l'*action* qui motive et anime les hommes face à leur destin) dans ce chaos destructeur dans lequel il se trouve plongé. Il pourra même, dans certains cas extrêmes, vouloir seulement témoigner de son *échec* dans sa tentative d'y voir plus clair : du moins aura-t-il *tenté* de s'approprier la conduite de sa vie, même de manière oblique, par la mise en images dramatiques d'une histoire factuelle, pleine de péripéties, qu'il haussera au statut et à la dignité d'Histoire – au risque d'ailleurs, parfois, de verser dans une *mythologisation* problématique.

Le présent numéro de *Théâtres du Monde*, consacré à la relation entre *Histoire et théâtre*, se propose donc de passer en revue un certain nombre d'œuvres théâtrales (et d'opéras) propres à mettre en lumière l'importance de la thématique choisie. Certains articles insistent plus spécialement sur les sources d'inspiration, d'autres sur des techniques de mise en valeur de l'Histoire ; certains soulignent les implications politiques ou la portée spirituelle de drames particulièrement situés dans leur cadre historique, d'autres replacent l'œuvre étudiée dans un contexte comparatiste qui en marque d'autant mieux la spécificité ; certains évoquent la force de la tradition, d'autres donnent à la modernité toutes ses lettres de noblesse. Nous avons tenu aussi, comme les précédentes années, à faire sa place à une certaine forme de créativité qui, dans le présent numéro, nous donne l'occasion de présenter – outre la suite des aventures de Perplexe, ce nouveau Candide, voyageant à travers l'histoire de la culture – une pièce de théâtre originale, dont la relation à l'Histoire ne manquera pas de frapper nos lecteurs. Une réflexion d'ordre philosophique clôt ce numéro qui aura fait la preuve, nous l'espérons, de l'urgence de la thématique de l'Histoire au théâtre.

**Véronique BOUISSON**, pour commencer, dans une brève « histoire du duel au théâtre » de l'Antiquité au Moyen Âge, souligne l'importance de cet élément éminemment dramatique et montre

comment, par son « potentiel spectaculaire et représentatif », il accompagne « l'évolution des mœurs à travers les âges ». Au cours des siècles, bien sûr, le gladiateur de l'époque romaine devient le chevalier de l'époque médiévale – et ainsi, « le tournoi médiéval, comme les combats de gladiateurs, reste un jeu, une compétition durant laquelle les combattants s'affrontent avec différentes armes, parmi lesquelles l'épée occupe une place de choix ». Dans l'Antiquité, les combats de gladiateurs, à l'origine, sont livrés à l'occasion de *numera* ou devoirs rendus aux morts mais, « de rituel sacré privé, ces manifestations devinrent des divertissements publics, des spectacles offerts par des notables ». De même, le tournoi médiéval, comme les jeux du cirque antiques, a subi une altération fondamentale et n'est plus, en temps de paix, que l'expression, « la représentation de la guerre, du duel armé ». Bien vite, d'ailleurs, la dimension spectaculaire inhérente aux faits d'armes « est exploitée par le théâtre de l'époque qui met en scène le chevalier ». Parallèlement, le soldat vantard et fanfaron, le *miles gloriosus* de Plaute, dans l'Antiquité, est devenu le « franc archer » – avant de prendre aussi les traits du *capitan*, dans la *commedia dell'arte*, ou encore du *matamore*. L'art du duel a ainsi subi, au cours des âges, une évolution certaine – évolution qui en fait désormais un art du spectacle à part entière, qui a acquis ses lettres de noblesse aujourd'hui et est pleinement reconnu sous l'appellation d'« escrime artistique ».

**Théa PICQUET**, quant à elle, fait porter son attention sur « la comédie du *cinquecento* et l'Histoire », se proposant d'examiner successivement « le temps historique, puis l'espace historique, enfin le rôle donné aux personnages historiques rappelés ou mis en scène ». C'est essentiellement dans les comédies de l'Arétin, dans *La Mandragore* de Machiavel, ainsi que dans certaines comédies de l'Arioste, de Bibbenia, de Donato Giannotti, de Luigi Alamanni et de Girolamo Bargagli – tous auteurs de comédies présentés dans de précédents numéros de *Théâtres du Monde* – que sont puisés les exemples destinés à illustrer le rôle et « la place de l'Histoire dans le théâtre du *Cinquecento* ». C'est ainsi que l'on peut se demander, à bon droit, si « l'on peut parler d'une comédie historique » à propos de telles comédies. Et il se précise qu'« un premier élément de réponse peut être fourni par le contexte historique, une période de grave crise politique et spirituelle » qui s'ouvre en 1494 avec la profonde division politique de l'Italie avec, notamment, la main-mise de l'Espagne sur l'Italie (ratifiée en 1549 par le traité de Cateau-Cambrésis). Il s'agit d'une période marquée par « la fin des espoirs de la Renaissance [...] le regret du passé et la création du mythe de l'Âge d'Or ». A quoi s'ajoute « la crise de l'Eglise qui débouche sur le Concile de Trente ». Outre ce contexte de crise « sont aussi évoqués certains événements historiques précis » comme, par exemple, le Sac de Rome de 1530 ou le siège de Florence. Plus importante encore est, dans ce théâtre, la présence de « la menace turque, qui traduit une des peurs obsessionnelles de l'époque ». Une large place, également, « est attribuée à l'espace historique ». En fait, il est manifeste que l'Histoire est bien présente dans ce théâtre – « à travers les événements historiques rappelés, les espaces historiques reconstitués [tout autant que] les personnages historiques évoqués, constituant aussi un document, un témoignage dignes d'intérêt ».

**Pierre SAHEL**, qui nous livre quelques réflexions sur l'Histoire telle qu'elle peut nous apparaître dans le théâtre de Shakespeare, rappelle que « le prologue de *Henry V* fait état des difficultés rencontrées, à tout le moins par le dramaturge, pour transformer en substance dramatique les écrits qu'il pouvait lire dans les très hétéroclites *Chroniques* » à sa disposition. Les drames historiques de Shakespeare, en effet, peuvent être perçus « comme une fresque mettant en scène la vengeance de Dieu depuis l'assassinat ou la déposition de l'oint du Seigneur (*Richard II*) jusqu'à la réconciliation de Dieu avec son peuple élu (l'anglais) à la fin de *Richard III* ». D'où la notion de justice immanente, par exemple – et d'accomplissement d'une *vindicta Dei* – de certains metteurs en scène s'alignant sur les partisans d'une « théorie éthique providentialiste » – que le texte de Shakespeare ne semble pas forcément cautionner. On peut en effet considérer que « la victoire miraculeusement obtenue [à Bosworth] par les forces du Bien sur les forces du Mal ne s'explique nullement par une hypothétique différence de visées (également réalistes, en fait, chez les deux puissants adversaires que sont Richard et Richmond). L'on est ainsi amené à se demander si « l'histoire dans Shakespeare [n']est [pas] une histoire sans h majuscule, dure, faite d'actes cruels, de complots, de calculs [et] point du tout une marche triomphale qu'il s'agirait de célébrer en la mettant en scène ». Ainsi, par exemple, « imposer aux *Henry VI* un schéma cohérent ou logique, mythique ou providentialiste reviendrait à accréditer les illusions » du héros éponyme de ces trois pièces. On en conclura donc que « l'histoire shakespearienne peut être considérée non pas comme une ligne droite mais comme la résultante des volontés et des aptitudes, parfois contradictoires, des hommes forts ». Tel est le cas dans *Macbeth*, notamment, où Malcolm, le fils du bon roi Duncan, est « proclamé roi par ses soldats victorieux et non en vertu d'un droit héréditaire inexistant ». En fait, il apparaît que « Shakespeare brosse, à travers ses œuvres, une histoire souvent réaliste [...], ensemble d'événements dignes d'être conservés dans la mémoire en étant théâtralisés ».

**Jean-Luc BOUISSON**, dans une étude qui met l'esthétique théâtrale en relation avec l'Histoire, propose de considérer la musique et le duel comme « marqueurs de la représentation de l'Histoire dans *Henry VI* de Shakespeare ». Il nous rappelle que, lors de la Guerre des Deux Roses, « ces épisodes sanglants et ces périodes de trouble sont mis en scène par Shakespeare dans les drames historiques constituant la première tétralogie notamment ». Il souligne que si le dramaturge réussit effectivement à donner à sa tétralogie une cohérence organique, « grâce au thème de la royauté, nœud dramatique que l'on retrouve dans tous ses drames historiques », c'est en fait « la musique et le duel [qui] enveloppent ce thème et servent de fil conducteur en reliant les scènes les unes aux autres ». Et c'est « avec tambours et trompettes... et épées » que l'on fait ainsi « résonner l'Histoire ». Un schéma très clair s'établit ainsi « selon lequel la musique encadre l'action et le duel marque les différentes étapes du drame [tout au long de] la représentation de cette tranche d'Histoire d'Angleterre ». Il apparaît que musique et duel, tout au long de la pièce, sont des éléments structurants de première importance qui, dès qu'ils viennent à faire défaut, peuvent être comptés comme l'empreinte en creux de « l'effondrement des idéaux chevaleresques », comme la marque de la dégradation et du chaos. A titre d'exemples, rappelons l'épisode de Rouen où Shakespeare « façonne l'Histoire à des fins dramatiques et a recours à la musique militaire et aux épées pour théâtraliser l'événement », et aussi à l'épisode d'Angers « durant lequel Français et Anglais s'affrontent au rythme des fanfares d'alarme ». Dans les drames historiques – et dans *Henry VI* en particulier –, le rôle esthétique et dramatique de la musique et du duel est indéniable. Ici, en effet, « musique de guerre (et de pompe) et duel servent la représentation d'une époque bouleversée de l'histoire d'Angleterre ».

**Maurice ABITEBOUL**, pour sa part, tente de découvrir « les traces et l'empreinte de l'Histoire dans *Hamlet* » et s'interroge ainsi sur le socle historique sur lequel repose l'histoire d'Hamlet, Prince de Danemark (en tâchant de faire la part de la légende ou du mythe), sur la composante qu'auront constitué les influences exercées par certains esprits du temps, enfin sur la fonction que la réalité historique remplit dans la pièce et sur les enjeux qu'elle comporte. Il est clair que les sources auxquelles Shakespeare a eu recours, « directes ou indirectes, relevaient de récits légendaires », repris comme des chroniques ou comme ces *Histoires tragiques* que François Belleforest publia dans les années 1570, « histoires de crime et châtement, où jalousie et haine, adultère et fratricide » ont la part belle. Auparavant, il y avait eu Saxo Grammaticus, poète et historien danois du XII<sup>e</sup> siècle, qui avait relaté en latin une histoire des rois de son pays dans ses *Historiae Danicae*. On peut même remonter jusqu'à un extrait poétique du IX<sup>e</sup> siècle, préservé par Snorri Sturlason – où il est bien question d'une légende et non point d'une relation historique. Il serait « difficile, dans ces conditions, de prétendre que le récit fondateur s'appuie vraiment sur une réalité historique ». Mais l'Histoire joue sur un autre plan, dans le sens que Shakespeare a subi l'influence d'esprits de son temps – indéniablement Timothy Bright et Lavater, Montaigne et Machiavel., « sans parler des leçons tirées de la Bible ou de l'esprit des Moralités médiévales ». C'est ainsi que le théâtre de Shakespeare apporte le meilleur des témoignages sur une période historique donnée. Sources et influences, on le voit, « témoignent de l'importance, des traces ou même de l'empreinte » qu'a laissées l'Histoire dans *Hamlet*. En fait, c'est dans l'histoire même d'Hamlet que s'inscrit la réalité historique la plus sensible *dramatiquement*. En effet, « la situation politique au Danemark semble confuse dès les premières scènes car il y a eu *usurpation* avec l'accession, par des moyens plus que douteux, de Claudius au trône occupé jusqu'ici par son frère, le roi Hamlet ». A quoi s'ajoutent des rumeurs de guerre qui menacent la paix et la sécurité du royaume. Ainsi apparaît une modification importante dans le cours de l'Histoire : la tradition est mise en péril par une modernité menaçante. L'Histoire du royaume de Danemark s'inscrit ainsi au fil de l'histoire du prince Hamlet – lequel exigera de son fidèle Horatio qu'il lui survive pour perpétuer sa mémoire et « pour que soit écrite pour les générations futures la page d'Histoire qu'il a vécue » – car « l'Histoire est une longue mémoire » et Horatio pourra clamer ; « Oui, je puis tout vous dire, / Toute la vérité ». Il s'agit bien, en effet, de cette vérité historique que les chroniqueurs ont bien du mal à transcrire, cette vérité qui est le but ultime de l'Histoire.

**Christian ANDRÉS** nous rappelle qu'au Siècle d'Or espagnol, « le dramaturge se sent tout à fait libre d'utiliser le matériau historique en fonction de son inspiration et de ses propres impératifs artistiques, voire idéologiques ». C'est ainsi que Lope de Vega, notamment dans *Peribañez et le Commandeur d'Ocaña*, tragi-comédie de 1614, ne s'est pas privé de puiser dans l'histoire nationale – même si, en l'occurrence, on peut douter que l'intrigue de cette *comedia* ait vraiment un fondement historique, l'essentiel étant que l'on puisse « reconnaître son origine traditionnelle dans un *cantar* ou un fragment de *romance* dont la mémoire est conservée à jamais ». C'est en fait une simple tradition orale qui aura « suffi à Lope de Vega pour inventer magistralement et poétiquement toute l'intrigue, tous les personnages et les situations, et en y insérant parfois d'autres éléments historiques ». Il décide ainsi de situer sa pièce dans une époque troublée qui « se caractérise par des luttes féroces entre lignages nobiliaires pour la conquête du pouvoir, y compris royal ». Le grand

dramaturge espagnol puise dans la *Cronica de Don Juan II* et il traite ses sources « à la fois pour créer un *effet de réel historique* et modifier le récit d'un événement à partir de la toute-puissance de sa liberté créatrice ». La théâtralisation de l'Histoire par Lope de Vega offre ainsi une illustration intéressante de ce que peut être – avec un peu d'invention et beaucoup de génie – la décision d'un dramaturge de créer un univers imaginaire en s'appropriant « un fragment de *romance* ou d'un *cantar* ou d'une *copla traditionnelle* », remaniés à sa façon et aussi en puisant à la source d'une chronique historique. En outre, dans un certain sens, la *comedia* se présentant aussi comme un « drame social », on peut considérer qu'elle offre le tableau d'une « époque historique donnée ».

**Aline LE BERRE** examine les rapports entre mythe et Histoire dans une pièce parue en 1801, *La Pucelle d'Orléans* de Schiller. Constatant que « c'est le mythe qui l'attire avec la marge de rêve et de fantasmes qu'il comporte », elle s'interroge sur la part de vérité historique que contient encore sa tragédie. En fait, le poète, semble-t-il, « se livre à une ambitieuse refonte des données historiques, même s'il en conserve certaines » et, dans l'ensemble, « il multiplie les entorses à la biographie généralement admise ». C'est ainsi qu'il imagine un coup de foudre entre Jeanne et un Anglais, Lionel, et surtout, « il escamote le procès en sorcellerie et la mort de Jeanne sur le bûcher », forgeant ainsi son propre mythe qui lui permet d'avoir recours aux interventions du merveilleux et de « privilégier le romanesque et le pathétique ». On a ainsi le sentiment que Schiller « scinde son héroïne en deux figures diamétralement opposées et presque étrangères l'une à l'autre [car] il y a, d'une part, la combattante, l'inspirée de Dieu, et de l'autre, l'amoureuse ». Bien que la deuxième partie de la vie de Jeanne d'Arc – avec son arrestation, ses interrogatoires, les souffrances et les injustices dont elle est victime et sa fin tragique sur le bûcher – ait présenté une chance unique d'offrir un matériau historique capital, c'est pourtant elle que le dramaturge, négligeant volontairement d'en tirer parti et de l'exploiter dramatiquement, a choisi de transformer en roman. Procédant à une totale refonte, en effet, « il n'a pas exploité sa situation de victime mais a plutôt insisté sur sa culpabilité en présentant son amour pour Lionel comme une tentation envoyée par Satan » et a « transposé sur le plan intérieur et psychologique le drame qu'elle a connu ». Schiller, assurément, a œuvré en dramaturge et non en historien. Il a, en fait, « utilisé l'histoire comme prétexte, cadre et point de départ [mais] il s'octroie une grande marge de liberté », conscient que « le génie a tous les droits ».

**Nicole CADÈNE**, quant à elle, dans une étude portant sur la tragédie et le drame historique, examine la fortune d'un personnage historique au théâtre : « Marie Stuart sur la scène française au XIX<sup>e</sup> siècle ». En rappelant que trente-sept pièces (de Schiller, en 1800, et Pierre-Antoine Lebrun, en 1820, à l'opéra de Théodore Anne, en 1844, et de Daniel Stern [alias Marie d'Agoult], en 1856, à l'abbé Joubert, en 1897) ont été consacrées, pendant cette période, à la reine Marie Stuart, elle pose ainsi, en vérité, « le problème de la représentation de l'histoire au théâtre ». Plus précisément, elle examine « le temps de l'histoire au théâtre », rappelant que « l'observance ou non des unités de lieu et de temps affecte forcément la représentation de l'histoire sur scène ». Elle constate, par exemple, que « la durée de trois jours paraît s'imposer comme la nouvelle unité de temps dans les pièces mettant en scène Marie Stuart » et que l'on ne voit pas souvent de lien entre les différents épisodes représentés car les auteurs de drames historiques n'avaient peut-être pas vraiment « pour ambition de représenter fidèlement l'histoire et d'en proposer une interprétation ». Souvent le dramaturge, tel Schiller, « réussit à atteindre une vérité idéale, dégagée des contingences factuelles [et] à défaut d'être scrupuleusement fidèle à l'ordre des faits [...], il respecte la vraisemblance qui est à la fiction [...] ce que la réalité est à l'histoire ». En outre, même quand les drames historiques sont « méprisants de l'histoire », il reste cependant « l'exactitude des costumes et des décors », souvent « d'une grande probité historique ». A la Belle Epoque, en dépit d'une exactitude de plus en plus grande accordée à « la chambre de Marie Stuart », « l'histoire introduite sur la scène près d'un siècle auparavant par Schiller semble à nouveau s'éloigner : elle fait surtout figure de décor ». Mais la théâtralisation, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, de la vie de cette reine du XVI<sup>e</sup> siècle, aura « constitué un véritable défi que chaque auteur [aur]a résolu différemment selon sa sensibilité ».

**Marie-Françoise HAMARD**, qui examine deux pièces d'Alfred de Musset, *La Nuit vénitienne* (1830) et *Lorenzaccio* (1833), étudie « la crise du sujet saisi dans l'Histoire [et] ses traductions théâtrales ». Pour ce faire, elle se penche sur « le mythe vénitien [...], issu des manuscrits byroniens, généralement qualifié de *romantique* ». Sont ainsi établies par Musset des correspondances entre l'histoire de la Renaissance et celle du XIX<sup>e</sup> siècle, entre l'Histoire (ou la légende) et le trajet personnel. Et ainsi « la mise sous tutelle de Venise déchue [...] devient sous la plume de Musset un paradigme pour la déploration de la société française des années 1830 ». Et encore : « trahis comme Venise, modèle fantasmé [...], les hommes de 1830 n'ont plus qu'à ressasser leur mélancolie ». En fait, par une méthode « analogique, métaphorique », Musset défie moins la

censure qu'il n'en appelle à une prise de conscience, se livrant à un réquisitoire impitoyable, à une dénonciation de l'oppression et de l'exclusion, s'appuyant avec amertume sur « un désenchantement politique » profond. Comment ne pas voir que « l'homme de Théâtre a recours aux données *objectives* de l'Histoire » ? Dans *La Nuit vénitienne*, le personnage de Laurette, « traîtresse sans scrupule de la cause nationale », incarne « cette bourgeoisie française de 1830, qui renonce au climat révolutionnaire pour consentir à la Restauration ». De même, dans *Lorenzaccio*, « le scénario est emprunté à l'histoire florentine : celle de la rébellion malheureuse, en 1527, des républicains contre les Médicis, valant ici comme un paradigme, choisie comme une illustration de la faillite de la révolution française, en 1830 ». Mais c'est à Venise, « asile de la misère mais havre de la liberté », que se réfugient les républicains – mais il n'y aura pas de régénération véritable pour autant (et dans la France de 1830 non plus). Seul, en fait, « l'effort dramatique et poétique de Musset compense ou *répare* l'Histoire, lui offre une protection orphique [car], mettant courageusement en cause le mouvement de l'Histoire de lui contemporaine, rendant hommage et souffle à l'Histoire plus ancienne, il leur substitue [...] une poésie consolatrice ».

**Jean-Pierre MOUCHON**, pour sa part, fait porter sa réflexion sur les rapports entre l'opéra et l'Histoire – et plus particulièrement sur « le grand opéra romantique français de Giacomo Meyerbeer ». Il fait remarquer, pour commencer, que « s'il est un domaine par excellence où l'Histoire joue un rôle important, comme toile de fond, c'est bien celui de l'opéra car le librettiste [...] veut s'appuyer sur une trame chronologique vraisemblable ». Et l'on constate ainsi que, depuis les œuvres lyriques les plus anciennes jusqu'aux plus récentes, nous pouvons nous trouver plongés aussi bien dans la mythologie grecque que scandinave, dans l'Antiquité égyptienne et moyen-orientale aussi bien qu'en plein Moyen Âge, dans l'Angleterre de la Renaissance ou dans l'Italie, l'Espagne ou la Russie du XVI<sup>e</sup> siècle, dans l'Allemagne ou la Suède du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au beau milieu du Paris du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple – sans parler d'événements intervenus à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Pour ce qui est de Meyerbeer, auteur prolifique d'opéras au cœur du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut rappeler qu'il composa, outre les opéras français évoqués ici, des opéras italiens et des opéras allemands. Mais, parmi ses opéras français d'inspiration historique, il convient sans doute de mentionner l'un d'entre eux, *Robert le Diable* (1831), qui nous plonge en fait dans le fantastique et qui, certes, « ne comporte aucune vérité historique [et d'où] l'arrière-plan historique est complètement occulté [même si, cependant,] les décors et costumes nous interdisent de parler d'intemporalité ». Mais il faut surtout insister sur *Les Huguenots* (1836), opéra qui évoque « l'antagonisme farouche des catholiques et des protestants » et bien sûr le tristement célèbre massacre de la Saint-Barthélémy. *Le Prophète* (1849), dont l'action se situe en Allemagne et aux Pays-Bas, entre 1534 et 1536, a encore pour arrière-plan les affrontements religieux entre catholiques et protestants – même si, en fin de compte, « il y a peu de vérité historique et psychologique dans cet opéra ». Dans *L'Etoile du Nord* (1854), une fois de plus, « les faits historiques sont modifiés, bousculés, schématisés » par le librettiste et c'est la musique qui est en charge des passions et des sentiments. *L'Africain* enfin (1865) est « une œuvre proluxe et rocambolique [qui] met en scène le navigateur Vasco de Gama sans le moindre souci de vérité historique et sert de cadre à un drame humain ». Meyerbeer a fait la démonstration, dans ses opéras français du moins, que « l'opéra est essentiellement le royaume de la musique et de l'illusion, que l'histoire lui sert de cadre grandiose [certes, mais que toujours] elle reste à l'arrière-plan, sans souci d'exactitude ni d'objectivité ».

**Jacques COULARDEAU**, à propos de la pièce *Meurtre dans la cathédrale* de T. S. Eliot produite en 1935, se pose la question : « Peut-on avoir foi en l'Histoire ? ». Bien d'autres œuvres – y compris notamment un film tourné par George Hoellering en 1952, une adaptation lyrique en italien en 1958, et en allemand en 1960, et bien sûr la pièce de Jean Anouilh en 1959, et surtout le film de Peter Glenville en 1964 – depuis cette tragédie fondatrice du dramaturge anglais, se sont intéressées à l'histoire de Thomas Becket, à sa canonisation et au pèlerinage de Canterbury. La pièce, en fait, se concentre sur une période très courte de la vie de Becket, le mois de décembre 1170, soit de son retour à Canterbury après son exil à son exécution, quatre semaines plus tard. On comprend qu'« il s'agit d'un meurtre rituel, qui plus est dans un lieu de culte, et par des assassins agissant [pour] purger un abcès de résistance au roi Henry II ». Devant les péripéties apparemment aléatoires de l'Histoire, Becket a cette pensée marquée du sceau du scepticisme quant aux actions humaines (et de sa foi en la divine Providence) : « Seul le fou enchaîné dans sa folie peut penser qu'il tourne la roue sur laquelle il tourne » – ce qui ne l'empêche pas d'affirmer avec force sa détermination lorsqu'il décide de « passer de la Chancellerie à l'Archevêché », c'est-à-dire de renoncer au pouvoir politique (au service du roi) pour se consacrer uniquement à sa vocation spirituelle (au service de Dieu). En foi de quoi il défend « la hiérarchie de l'ordre féodal qui fait que le Roi ne peut rien contre le représentant de Dieu, le Pape, et donc contre le clergé ». Il y a certes, dans la pièce, quelques anachronismes historiques mais il demeure, au fond, cette référence à une réalité historique qui était la volonté des rois de « construire un Etat moderne » en

tendant de « surimposer à la hiérarchie féodale, d'une part, et à la dichotomie spirituel / temporel, d'autre part, la présence du Roi, [soit] : de créer un Etat idéal par l'unification des pouvoirs spirituel et temporel et l'administration du pays sous la seule autorité du gouvernement central ». Outre l'évocation d'une période ancrée dans l'Histoire, on ne peut s'empêcher de penser que, par la date de sa création, en 1935, elle était aussi « visionnaire en quelque sorte » (il y avait eu l'incendie du Reichstag en 1933, la Nuit des Longs Couteaux en 1934, bref on assistait alors à la montée du nazisme et donc « dans ce contexte, on est amené à penser que la pièce prend à partie le pouvoir étatique excessif qui se développe dans cette période », grosse de tous les fascismes et totalitarismes. On ne peut qu'en conclure que T. S. Eliot, en fait, « adopte une position profondément postmoderne qui donne au public la responsabilité principale d'interprétation et donc de signification » historique.

**Edoardo ESPOSITO** souligne, dans son article sur « *Un Ver au ministère* de Dino Buzzati ou de l'échec de l'Histoire », que cette pièce, qui date de 1960, peut être considérée comme « une représentation somme toute atemporelle, dans la mesure où il n'y a pas de coordonnées historiques précises, du renversement d'un régime institutionnel monarchique par des conspirateurs » appelés les Morzes. Même si le contexte historique n'est jamais précisé de manière claire, on prend conscience qu'il existe ainsi une « ligne de démarcation tranchée [entre] un pouvoir monarchique et clérical, d'un côté, et une dictature populaire violemment anticléricale, de l'autre ». Surtout, l'on assiste à « l'échec de l'Histoire en tant qu'aptitude à lire convenablement le passé, à l'interpréter et à exploiter le savoir acquis pour mieux aborder les difficultés à venir ». La pièce ne fait jamais référence, certes, à des enjeux historiques circonstanciés, ne met pas en scène non plus des personnages permettant d'établir une correspondance exacte avec des personnages de l'Histoire, mais elle évoque admirablement un certain *climat*, une certaine atmosphère d'époque et, en effet, « bien qu'aucune coordonnée historique précise n'apparaisse dans ce texte, il n'est pas difficile d'y repérer l'écho d'un climat d'intolérance idéologique qui renvoie au temps de la Guerre froide, bien en place à l'époque où *Un Ver au ministère* a été écrit ». Si bien que la pièce pourrait bien ne pas être aussi anhistorique qu'on l'avait pensé initialement. La situation qui se développe dans la pièce, les enjeux qui y sont présentés et les conflits qui s'y livrent, et aussi, finalement, l'échec même de la révolution, tout témoigne de l'échec d'un régime qui s'enfonce « dans une situation d'impasse, qui n'est probablement rien d'autre que l'échec de l'Histoire ».

**Julien BRINGUIER**, constatant que « Synge est témoin des transformations qui régissent notre monde actuel », observe que « le lire aujourd'hui, c'est peut-être un moyen de cerner ces pressions devenues invisibles et insaisissables » qui constituent l'essentiel de cette modernité que traverse l'Histoire. On peut lire dans Synge, aujourd'hui, cet esprit de résistance qui plaide en faveur des « laissés-pour-compte [...], rejetés du monde tout court » et contre « l'avènement d'une pensée standardisée dans une société multiple ». Autre leçon sans doute à retirer de l'œuvre de Synge : « lire Synge [c'est] rechercher cet espace, à la fois intérieur et extérieur, qui permet la rencontre mais évite la promiscuité ». Car le *monde béant* qui caractérise l'œuvre de Synge « est plus que jamais le monde d'aujourd'hui », un monde en quête de liberté, un monde ouvert sur l'Histoire qui s'écrit.

**Ouriel ZOHAR** expose, dans son article, le travail d'adaptation et de mise en scène qu'il a effectué à partir du roman de l'écrivain soudanais Tayeb Salih, *Saison de la migration vers le nord* (dont la traduction en français parut en 1972). Le narrateur, lui-même demeuré absent de son pays pendant sept ans, raconte l'histoire de Moustafa Saïd, « revenu au Soudan après avoir passé trente années en Angleterre ». Certains critiques estiment que l'œuvre traite d'une « confrontation infinie entre l'Est et l'Ouest, l'Est étant représenté dans l'histoire par le monde arabo-musulman ». L'Histoire est certes convoquée si l'on veut bien considérer que le héros, présent à Londres en 1928, « présidait le comité de lutte pour la libération de l'Afrique » et déclarait : « Ils nous ont apporté le virus de la violence européenne [...] le virus de la maladie destructive qui nous a contaminés il y a plus de mille ans. Oui, je suis venu pénétrer dans vos maisons comme une goutte de poison que vous avez injectée dans les veines de l'Histoire ». Mais pour le metteur en scène, il faut considérer que le protagoniste de l'histoire est plus proche de l'Occident que le narrateur qui, lui, n'a vécu que sept ans à Londres – et est donc *ipso facto* « le représentant de l'Occident au Soudan ». L'essentiel de l'histoire serait donc ailleurs – probablement dans « la représentation d'une personnalité complexe, compliquée, double ». L'Histoire, certes, joue son rôle, mais à un autre niveau qu'au plan factuel ou événementiel : nous assistons, en effet, à « une tentative d'entremêler les deux cultures, orientale et occidentale, parallèlement à l'enlacement dangereux de deux vies qui représentent deux aspects de l'auteur Tayeb Salih ». Ainsi se réalise une « unification symbolique [...], la fusion impossible du cœur et de l'intellect symbolisée par l'Orient et l'Occident – cette quête du sublime amour » qui traverse l'Histoire.

**Françoise QUILLET** analyse « l'histoire terrible des idéologies et des fanatismes » à travers deux textes d'Hélène Cixous mis en scène par Ariane Mnouchkine. Il s'agit tout d'abord de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, qui fut représentée en 1985, et également de *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, qui date de 1987. Ces deux spectacles mettent l'Histoire directement au cœur de la représentation théâtrale car, « évoquant des désastres brusques et effroyables qui se produisent sur la scène du monde, [ils] traitent d'histoires meurtrières, de guerres intestines », fratricides, civiles. Plus tard, en 1997, *Et soudain, des nuits d'éveil* « évoquait l'asservissement du Tibet par la Chine et l'oubli de l'Occident », tandis que *Tambours sur la digue*, en 2000, faisait référence à une inondation imminente qui nécessiterait l'évacuation de la population contre « l'avis de ceux qui sont proches du pouvoir ». *L'Histoire terrible mais inachevée...* « couvre un quart de siècle, de la conférence de Genève, en 1954, jusqu'au coup d'Etat et à la fuite de Sihanouk à Pékin en 1979 » et ainsi est évoquée « une des plus grandes tragédies du XX<sup>e</sup> siècle, les massacres du peuple khmer, confinant au génocide » – guerre civile « liée à la décolonisation occidentale de l'Orient ». De même, dans *L'Indiade*, il est question de guerre civile, cette fois « liée à l'affrontement des religions ». On voit que, par l'importance des événements évoqués aussi bien que par l'ampleur des moyens mis en œuvre pour en rendre compte *dramatiquement*, on a affaire ici à un théâtre épique qui n'est pas sans rappeler parfois les drames historiques shakespeariens. Ainsi, pour Hélène Cixous, il apparaît que « parler de l'Histoire d'aujourd'hui sans la falsifier [...] et tout en gardant son souffle épique, poétique, implique une double démarche : lire des textes, connaître l'Histoire et trouver la *legende* dans cette Histoire, c'est-à-dire la transformer en histoire pour garder son souffle épique, poétique ». On voit ainsi qu'Hélène Cixous et Ariane Mnouchkine se sont efforcées de rendre compte de notre Histoire, c'est-à-dire de « la tragédie contemporaine, qui se situe entre chronique et épopée » et, pour ce faire, se sont ingénérées à « désorienter nos horizons familiers ».

**Michel AROUIMI**, dans une étude consacrée à *Une Nuit à la bibliothèque*, pièce de Jean-Christophe Bailly, représentée en 2005 dans la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, nous intéresse à l'histoire même de l'humanité. Comme il le souligne, en effet, « l'histoire de l'humanité, telle qu'elle s'écrit au fil de tous les ouvrages publiés, apparaît comme le personnage principal de la pièce ». On peut en effet lire dans cette histoire « le drame de l'humanité, dont les élans civilisateurs et culturels semblent destinés à la catastrophe ». Les livres que l'on consulte dans cette bibliothèque sont poussiéreux et la poussière, qui n'est autre que du « temps visible », semble la métaphore adéquate pour exprimer le destin de l'humanité « sortie de l'Inconnu pour finir dans un abîme non moins certain » (« On la voit danser les jours de soleil »). Et puis, ce qu'évoque le monde des livres, c'est « un réseau d'histoires et de leurres » : ils sont ainsi implicitement assimilés à « des instants qui passent », au temps lui-même, au temps de l'Histoire en fin de compte (« Nous ne serions que du temps figé et qui tremble ») et assureraient « la perpétuation des événements éphémères qui s'y voient relatés ». En fait, ce qui semble conférer au livre son statut ambivalent, c'est qu'il « balance entre deux mondes opposés : le réel et l'imaginaire, celui des faits et celui du signe », le monde de l'Histoire et celui de l'art qui la transcende et lui donne comme un goût d'éternité.

**Emmanuelle GARNIER** examine, quant à elle, ce qu'elle nomme « le théâtre d'ombres de Lluïsa Cunille » et, pour ce faire, analyse sa pièce, *El gat negre (Le Chat noir)*, écrite en catalan et jouée pour la première fois en 2001 à Barcelone. Ce chat noir, sombre présage « qui prend toute sa dimension dans le contexte de la montée du nazisme [...], sollicite la mémoire historique du spectateur ». En effet, ainsi est évoquée « la toile de fond où se dessinent les contours d'un passé funeste », l'action se situant dans une ville allemande, vers la fin de la république de Weimar, « au moment de l'avènement de l'hitlérisme ». Certains des personnages périphériques apparaissent comme des figures symboliques comme l'Officier qui, « à lui seul, représente l'armée allemande en tant qu'instrument de mise en œuvre de la doctrine nationale-socialiste du III<sup>e</sup> Reich ». Un autre personnage mineur, l'Accompagnant, qui choisit de siffler l'Internationale, représente, de son côté, une option idéologique tout à fait opposée à celle de l'Officier – les deux personnages fonctionnant comme en un théâtre d'ombres, certes, mais « contribuant [pleinement et efficacement] à la définition du cadre historique ». Parmi les personnages principaux, il y a l'Invité et la Marionnette qui sont, l'un « une métaphore de l'enfer venant recruter ses futurs pensionnaires », l'autre, l'artisan de « l'enchâssement de la fiction dans l'Histoire réelle ». Il y a surtout certaines questions, en apparence anodines, qui se révèlent finalement de la plus haute importance. Par exemple, cette simple réplique : « Dis donc, qu'est-ce qui s'est passé hier soir ? » qui, rapportée au thème central de la pièce peut s'interpréter comme une allusion à l'Histoire elle-même : « Que s'est-il passé au temps du nazisme et de l'hitlérisme ? ». On voit que le texte (la parole) n'est jamais innocent dans son expression, même la plus futile en apparence. Le spectateur, calé dans son fauteuil, est soudain interpellé personnellement : *hier*, en effet, c'était l'Histoire même. Il est clair que « le monstre évoqué est bien réel, car historique » et, d'autre part, « qui mieux qu'un

spectateur postérieur à la Seconde Guerre Mondiale dispose de la mémoire nécessaire à la bonne appréhension de l'ombre qui plane sur *El gat negre ?* »

**Maurice ABITEBOUL** commente la représentation d'une pièce de Carmelo Bene, jouée en avril 2008, pièce « adaptée de Shakespeare », comme il est précisé « avec honnêteté et prudence » dans le programme. Il s'agit d'un *Richard III* d'où sont quasiment absentes, ou presque, toutes références à l'Histoire et où le dramaturge italien fait la part belle à la thématique qui met en valeur les rapports de Richard et des femmes. Il s'agit certes d'un choix délibéré de l'auteur mais ce qui fait l'originalité de sa pièce, c'est la constante inventivité, tant sur le plan de la direction d'acteurs que sur celui de la mise en scène, novatrice à souhait, en vérité, à bien des égards. Dans ce spectacle, vidé en partie de sa substance « historique », l'intérêt, cependant, ne faiblit jamais vraiment – grâce aux trouvailles techniques et esthétiques notamment qui font finalement passer au second plan cet « oubli de l'Histoire » qui menaçait pourtant d'être rédhibitoire.



**René AGOSTINI**, dans un premier texte, nous livre pour commencer quelques réflexions sur « l'égrégore » – avant de méditer, brièvement (et ironiquement), sur une « histoire du théâtre ». Suit un « texte anonyme, publié à Dublin en 1834 » (dont il nous offre la traduction), texte intitulé *L'Histoire au présent* – dont on a peine à croire qu'il n'ait pas été rédigé ... au XX<sup>e</sup> siècle.

**René AGOSTINI** est l'auteur d'une pièce intitulée (malicieusement) *Drame sans nœud ni quête*, pièce que nous nous réjouissons de publier dans notre revue, et ce dans le cadre de ce que nous aimerions appeler un « Atelier de création ». Cette pièce est en prise directe avec la question de l'Histoire et nous plonge au cœur même du drame de l'humanité, perdue dans ses rêves d'éternité et en proie dans le même temps aux interrogations qui la hantent et la taraudent depuis la nuit des temps, quand « il était une fois, *une seule fois* », comme dit l'un des protagonistes de la pièce – en écho peut-être à ce merveilleux texte de Vladimir Jankélévitch dans lequel il est dit : « Ne perdez pas votre chance unique dans toute l'éternité, ne manquez pas votre unique matinée de printemps » (*Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*). L'on ne manquera pas de rapprocher ce texte, certains des personnages, le cadre, la situation surtout, le ton aussi parfois, et la thématique, de ce théâtre de dérision ou théâtre de l'absurde qu'ont illustré Becket, Pinter, Ionesco et quelques autres – y compris Woody Allen [voir notre « Dieu de Woody Allen : une pièce sans queue ni tête ? », in *TdM*, 4 (1994)]. L'inspiration, certes, évoque cette parenté illustre qui ne porte nullement ombrage à la pièce cependant. L'Histoire, cette histoire que vit l'humanité depuis qu'elle a conscience du temps qui passe, le Conteur voudrait la raconter. Comment s'y prendre ? Il hésite : « Il fut une fois, dans un temps sans pareil, une histoire invraisemblable qu'il faudrait peut-être un jour... deux jours ou trois... en plein jour... que je vous raconte ». Et puis il y a l'Autre – l'homme – le passant « qui ne fait que passer ». L'Histoire est vécue mais comment la dire ? On ne peut que tâtonner, bégayer, trébucher sur les mots, chercher à en extraire la « vérité historique ». Car, il faut bien se rendre à l'évidence, « il y a longtemps que je vis cette histoire et que vous la vivez aussi, si vous n'avez pas perdu la mémoire, s'entend... il y a longtemps qu'elle se vit et qu'elle se raconte toute seule, et sans nous et avec nous et dedans et dehors ». Théâtre et Histoire ? oui, « le monde est un théâtre », nous a rappelé le grand William. « Mais cette histoire ne fait que passer, elle aussi, passer devant nous et dans nous ». C'est une histoire « où l'on entend résonner tous les drames et toutes les misères ». Histoire jusqu'à saturation, Histoire en phase terminale, Histoire en période d'Apocalypse. « Il était une fois une histoire impossible ». La lecture d'une telle pièce ne saurait laisser indifférent. On y sent frémir, au cœur de l'Histoire, notre propre histoire.

**Louis VAN DELFT**, lui aussi dans le cadre de notre « Atelier de création », nous offre, avec « Psys à vendre », la suite de sa chronique des « moralistes à la trappe » qui voit le jeune Perplexe, parvenu sur Moralia, rejoindre les « Spectateurs de la vie » dont Montaigne fait l'éloge. Là, il rencontre notamment Monsieur Marc-Aurèle qui porte sur le « théâtre du monde » un jugement sans doute plutôt sévère, voire désabusé, mais non dépourvu de lucidité : « Observer la vie humaine pendant quarante ou dix mille ans, aucune différence. On ne verra rien de plus ». Il y apprend aussi que « l'Histoire est maîtresse de vie ». Et lorsqu'il y rencontre Herr Karl Kraus, il apprend qu'il fut « l'un des tout premiers à pressentir à quel point son siècle serait barbare et que son livre *Les Derniers jours de l'humanité* était plus que jamais prophétique ». Quel rôle jouerait donc l'Histoire dans la grande aventure humaine ? Peut-être, tout bien considéré, faudrait-il éviter de tomber dans l'esprit de système et penser à « traiter chaque question comme si elle était seule, comme si elle était la première, comme si le monde était né d'hier » et, pour chercher le vrai, apprendre à se tenir libre...

**Olivier ABITEBOUL**, dont les réflexions sur l'Histoire humaine clôturent ce numéro, pose cette question ultime qui donne à notre enquête son caractère d'urgence en un temps où sont vouées à la confusion, à l'ambiguïté, voire à l'amalgame, les valeurs qui ont fondé l'histoire du monde : « Est-il nécessaire que l'Histoire ait un sens pour que la vie d'un homme en ait un ? ». Rejoignant le message que nous laissait pressentir Perplexe, il souligne que « la détermination d'un sens de l'Histoire, dans ce qu'elle a de nécessaire et d'universel, s'accompagne forcément d'un esprit de système, qui est incompatible avec le sens de l'existence d'un individu [car] système et existence s'excluent réciproquement ». C'est ce qui fait que le théâtre, comme moyen d'expression, est le terrain privilégié de l'individu, de l'homme soumis à ses passions, à ses émotions, à des mouvements de l'âme qui ne sauraient être mis en coupe réglée ni considérés du point de vue d'une humanité désincarnée qui irait *dans le sens de l'Histoire* –, suivant une conception selon laquelle « le devenir historique s'explique dans une perspective systématique ». Toutefois, et en cela le théâtre nous en fournit de nombreuses et magnifiques illustrations, « dès lors que l'on restitue à l'homme son pouvoir et sa liberté, on se rend compte que l'élément premier et constitutif du processus historique, c'est bien l'individu ».

Le théâtre n'a pas forcément pour vocation de faire référence à la longue mémoire. Ni d'être la caisse de résonance de l'Histoire. Pourtant il est, à plus d'un titre, le dépositaire des traces, voire de l'empreinte de l'Histoire car il ne peut éviter de porter témoignage de son temps – fût-ce avec réticence (et en vertu d'une pudeur *politique* qui, allègue-t-on parfois, ne saurait qu'être tout à son honneur), fût-ce au prix de scrupules surmontés (dans une douleur rédemptrice) par certains tenants d'une hypothétique théorie de « l'art pour l'art ». De son côté, l'Histoire – cette histoire du genre humain, qui s'écrit jour après jour et qui s'inscrit dans un *continuum* toujours en quête de sens – n'est autre que le *théâtre des opérations* qui constituent l'ordinaire de nos vies. Que l'homme joue le rôle qui lui semble bon – et qu'il s'efforce d'*interpréter* (c'est-à-dire qu'il tente à la fois de lui *donner corps* et de lui *donner sens*, de l'assumer et de le comprendre) de son mieux – sur cette scène, le *théâtre du monde*, le désigne certes comme acteur. Un acteur, assurément, qui n'a pas écrit l'histoire qu'il interprète, qui se demande si l'Histoire (*son* histoire) a un sens et « s'il est bien nécessaire qu'elle ait un sens pour que sa propre vie en ait un ».

Il y a sans doute un lien profond entre le théâtre et l'Histoire, un lien parfois distendu, il est vrai – mais empêchera-t-on jamais l'homme de chercher à imprimer un ordre, d'imaginer une mise en scène propre à donner sens à sa vie, de tenter de la *théâtraliser* quand l'Histoire qui conduit ses actes et les événements de sa vie lui apparaît parfois si chaotique, si imprévisible ? Qui reprochera jamais à l'homme d'avoir voulu, dans le chaos et la folie de ses jours, mettre un semblant d'ordre et de raison ? d'avoir parfois rêvé de faire de son destin une destinée ? de s'être efforcé de transcender l'Histoire en la portant au Théâtre ?

**Maurice ABITEBOUL**  
*Directeur de la publication*

P.S. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

- N° 19 : Le théâtre dans le théâtre (2009)
- N° 20 : Le théâtre en fête : le rire et le sourire (2010)
- N° 21 : Le vrai / le faux au théâtre (2011)