

KALIKST MORAWSKI
Poznań

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

X. LA TRAGÉDIE LIBRE D'ALFRED MORTIER

Alfred Mortier (1865—1937) nous apporte une autre conception de la tragédie moderne. Il a précédé sa tragédie *Marius vaincu* des remarques suivantes qui font en même temps partie de sa thèse sur la signification de ce genre dramatique: «J'ai voulu faire une tragédie historique et politique qui ne comportât ni suite d'événements enchevêtrés ni intrigue amoureuse, afin de mettre en meilleure lumière les caractères de deux grands hommes occupés uniquement par leur ambition. A cet égard je trouve une approbation chez Corneille lui-même dans son discours sur le poème dramatique. Le vieux maître français n'ignorait rien de son art et bien souvent lorsqu'il crut devoir concéder au goût de son public ce fut en toute connaissance de cause. Sur le point qui m'occupe il écrivit notamment que la dignité des rois ou des chefs de peuple demande quelque grand intérêt d'Etat ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telle qu'est l'ambition ou la vengeance et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Mon dessein fut donc de peindre la rivalité de Marius et de Sylla avec à l'arrière-plan le tableau de cette période troublée où s'achève la République et se prépare l'Empire, il fut en outre d'émouvoir par la représentation de la vie, des luttes et de la chute d'un grand homme¹». Cette énonciation nous signale la première différence entre Poizat et Mortier. Le premier s'appuyait sur Racine, en conservant la forme classique, en introduisant les passions et surtout les passions amoureuses, en donnant une large place aux éléments lyriques et surtout élégiaques. Mortier au contraire a recours à Corneille dont il se dit dans un certain sens le disciple. Il a hérité de son maître la prédilection pour les grands personnages historiques à cette différence près que Corneille choisit ses thèmes surtout dans l'histoire de Rome antique, pendant que Mortier les emprunte aussi à la Renaissance italienne. Ces drames les plus importants portent les titres: *La Fille d'Artaban*, *La Femme*

¹ A. Mortier, *Marius vaincu*, Paris 1910, p. 10, 11.

d'*Othon*, *Sakountala*, *Penthésilée*, *Marius vaincu*, *Sylla*, *Le Divin Arétin*, *Machiavel*, *La Logique du doute*. Il est en outre l'auteur des ouvrages de critique théâtrale et notamment de la *Dramaturgie de Paris* et de *Quinze ans de théâtre*. Il est aussi un commentateur de *Faust* de Goethe et du théâtre populaire de la Renaissance italienne. Dans ce dernier domaine il a laissé des études appréciables sur Ruzzante. C'est Mortier qui voit dans la tragédie un poème héroïque et *thing of beauty*.

Mortier reconnaît la nécessité de concentrer l'action sur quelques moments décisifs de la carrière de ses héros. Il écrit à ce propos: «Dans la vie de labueur uniforme de Machiavel [...] il s'agissait de trouver deux ou trois épisodes résumant sa carrière et son esprit et découlant de son caractère, en un mot conformes à sa figure réelle et à son image essentielle». Ces épisodes ce sont: la rencontre de Machiavel avec César Borgia, sa compromission dans la conspiration Boscoli, enfin sa destitution et sa misère. Mortier définit aussi dans la même préface son attitude envers la matière historique: «En ce qui touche la partie proprement historique de cet ouvrage, je puis affirmer que dans le détail presque tout y est de la plus rigoureuse exactitude» en ajoutant encore: «J'estime pour ma part que l'Histoire a droit au respect. Si nous commettons des erreurs d'interprétation, qu'elles ne soient du moins jamais volontaires. Soyons de bonne foi envers le passé. Respecter ses grandes figures, c'est en somme une façon de rendre hommage à la vérité [...] C'est dans cet esprit que j'ai tenté de ressusciter ce grand calomnié qu'est Machiavel»².

De cette préface on peut tirer quelques conclusions importantes. Mortier est réaliste dans ce sens qu'il respecte la vérité historique dans son esprit aussi bien que dans les détails. Il reconnaît la nécessité de procéder à une sélection des matériaux fournis par l'histoire pour en choisir ce qui est typique et indispensable à la construction du drame. Mais l'exemple de *Machiavel* prouve que notre auteur a abandonné les trois unités. L'action de *Machiavel* embrasse plusieurs années, se passe dans différents endroits, tourne autour de quelques sujets qui ne sont unis que par la personne du protagoniste. La forme des tragédies de Mortier est libre et s'éloigne du modèle classique. Mortier s'en rend compte et c'est peut-être pour quoi il ne veut pas donner à ses pièces le titre de tragédies, malgré qu'il les considère comme telles. Il a dénommé une de ses meilleures réussites *Penthésilée* tout simplement: «pièce héroïque en trois actes et en vers». Mais tout de suite après, dans l'avant-propos nous lisons: «J'ai, dans cette nouvelle tragédie, tenté de porter à la scène un aspect de la lutte éternelle des sexes». L'auteur avoue en outre qu'il a essayé de moderniser un peu la matière antique en suivant le précepte d'André Chénier. Il se proposa de faire de la tragédie un instrument de transposition de l'émotion. La tragédie a pour but non seulement de nous émouvoir, mais de nous convaincre. La transposition de l'émotion dans le domaine intellectuel en est la conséquence directe. Selon Mortier la tragédie: «est à notre théâtre habituel ce

² A. Mortier, *Machiavel*, Paris 1931, p. 9, 10, 11.

que le quatuor ou la symphonie est à la musique descriptive ou dramatique, la déformation de l'idéal classique date de Nivelles de la Chaussée dont la *Mélanide* fit répandre des torrents de larmes»³. La fantaisie aide l'auteur à reconstruire la vie des personnages qui l'intéressent plus particulièrement. Pour les rendre plus beaux ou pour mettre mieux en relief ce qu'il juge vraiment important, Mortier introduit quelques changements dans la matière historique. Il avoue franchement: «qu'un dramaturge n'est pas tenu à la rigueur de l'historien [...] je n'ai pas voulu donner à l'histoire le pas sur la poésie»⁴.

Mortier reproche au drame romantique de donner aux événements la prépondérance sur les caractères et de fonder son intérêt sur l'action, fertile en surprises, très souvent arbitraires, tandis qu'on y trouve rarement une analyse psychologique approfondie et une situation née des caractères. Mortier fait donc tout son possible pour procéder autrement. La construction claire et logique d'un caractère qui domine la situation devient pour lui la première condition à laquelle doit obéir la tragédie. Pour réaliser ce but il se permet plusieurs libertés avec l'histoire ce qui est toujours visible dans *Le Divin Arétin* auquel l'auteur a donné le nom de la comédie, malgré son contenu nettement tragique.

Mortier nous a laissé deux espèces de tragédies. La première c'est la tragédie qui respecte l'esprit tragique, tout en se servant d'une forme qui n'est pas classique. L'autre espèce c'est la tragédie qui suit de près le modèle consacré par la tradition française. On a déjà dit que Mortier évite de donner officiellement le nom de tragédie aux pièces qui n'ont pas la forme classique. Sans doute *Le Divin Arétin* s'éloigne sensiblement d'un type de la tragédie classique et il contient beaucoup d'éléments purement romantiques toutefois en conservant l'esprit tragique. L'action embrasse plusieurs années, se passe en différents lieux, contient plusieurs problèmes, mais le motif principal est un contraste par excellence romantique qui naît: «d'un dissentiment de deux caractères sur la conception idéologique de la vie, de la morale et de l'amour»⁵. Il est bien difficile de donner raison à l'auteur qu'un tel problème se rattache plus à la doctrine classique qu'à la manière romantique. En face de l'Arétin qui représente le vice nous avons une jeune fille qui incarne l'innocence et la pureté. C'est un dilemme que nous rencontrons dans les drames de Victor Hugo et partiellement dans ceux de Musset. Pour mieux faire ressortir la situation tragique Mortier change arbitrairement la chronologie, tout en respectant la vérité et la vraisemblance dans les détails de l'action. Il fait remonter les rapports de l'Arétin avec Perina à 1526 tandis qu'ils ont commencé en réalité en 1540. L'acte I, qui se passe dans le camp de Jean des Bandes Noires en 1526, contient une description qui nous rappelle la description du camp de *Wallenstein* de Schiller, en raccourci bien entendu. Le premier acte contient déjà

³ A. Mortier, *Penthésilée*, Paris 1931, Avant-propos: p. IX, XXI.

⁴ A. Mortier, *Le Divin Arétin*, Paris 1931, p. 9, 10.

⁵ *Op. cit.*, p. 14.

des contrastes assez surprenants. L'action est riche en surprises: l'arrivée de l'Arétin, l'attaque des ennemis, la mort de la famille de Perina qui vient comme un *deus ex machina* et se met sous la protection de l'écrivain. Le contraste psychique est non moins significatif. Arétin est un libertin au commencement de l'action, vers la fin du premier acte nous voyons déjà qu'un changement s'annonce dans son caractère. Le deuxième acte nous montre la vie licencieuse du protagoniste, sa manière d'extorquer des sommes d'argent en recourant au chantage. Le troisième acte met Perina de front avec l'Arétin. Ici le contraste devient particulièrement fort. Perina raconte ses rêves: «Je voudrais, je veux avant toutes choses et plus que la beauté et la jeunesse qu'il soit loyal, exempt de toute vilenie, de toute bassesse, qu'il ait une âme élevée, qu'il respecte la femme et l'amour». Arétin expose en réponse son point de vue diamétralement opposé: «Le mal, le pire, le mieux, le bien autant de nuances sur une palette dont l'esprit se sert pour colorer le tableau des actions humaines»⁶. Arétin devient amoureux de Perina, ce qui lui met des accents poétiques dans la bouche: «Tout est changé, o ma Perina! Vous serez la Béatrice de Dante. C'est ma *vita nuova* qui commence». Ces mots prononcés pendant une orgie chez une ancienne maîtresse de l'Arétin, soulignent encore plus le goût de forts contrastes, sur lesquels est construite en grande partie toute la pièce. Le secrétaire de l'Arétin le juge sévèrement en disant que c'est un homme capable de tout et que son oeuvre: «est digne de l'époque putride qui l'a fait éclore». Perina en est bouleversée, sa confiance et son estime pour l'Arétin commencent à chanceler, elle ne peut pas l'absoudre: «Tout ce que vous dites est monstrueux et ce qui est effrayant c'est que vous ne le sentiez même plus». Son secrétaire par vengeance veut l'assassiner. Perina le couvre de sa propre personne et reçoit un coup mortel. Elle a dit auparavant à l'Arétin: «Nous ne nous comprendrons jamais. Il est trop tard. Il faut très peu de chose pour faner une jeune vie» — et en mourant elle ajoute: «Je meurs pour vous, mon Pietro, je vous aimais»⁷.

Il résulte clairement de cette analyse que le problème tragique: l'amour malheureux à cause de l'incompatibilité des caractères est revêtu de la forme romantique. Nous avons l'impression de nous trouver un peu devant Marion Delorme de Victor Hugo mais à rebours, c'est l'homme qui subit l'influence bienfaisante d'une femme pure, sa conversion ne peut donner de résultats à cause des circonstances défavorables comme dans le drame de Hugo. La fin atténue cet effet. L'Arétin n'a pas d'argent pour couvrir les frais des funérailles magnifiques de Perina. Pour s'en procurer il vend ses pamphlets en pratiquant de nouveau le chantage, sa conversion est donc bien fragile. Les tentatives de moderniser la tragédie ont abouti dans ce cas-là pour Mortier à la reprise du drame romantique. Le nom de comédie ne correspond donc pas au sens normal du mot. C'est l'esprit tragique qui domine, c'est la fin prématurée d'un être noble, amenée par des circonstances qui sont en grande partie

⁶ *Op. cit.*, p. 117, 119.

⁷ *Op. cit.*, p. 182, 189, 195, 199, 200.

indépendantes des personnages principaux, mais qui sont la conséquence de leurs caractères.

Machiavel se trouve à un chemin entre la tragédie du type classique et le drame romantique. Le premier acte est construit autour de la rencontre entre le protagoniste et César Borgia au château de Sinigalia en 1502. Il est plutôt classique dans sa forme, c'est la suite de dialogues. L'événement principal c'est la conversation entre Machiavel et César. Cet entretien reflète les ambitions de César et les opinions politiques de Machiavel, c'est donc un exposé d'idées, c'est un dialogue entre le monarchiste et le républicain. Machiavel aime Florence, César Borgia lui répond: «Votre patrie c'est l'Italie et moi je ferai l'Italie», il ne croit pas à l'existence du peuple, il ne voit que des individus.

A ces éléments classiques viennent s'ajouter les conceptions romantiques, nous voyons de nouveau le contraste. César qui fait assassiner ses adversaires s'extasie devant la *Madonne* de Rafael Sanzio; voilà deux pôles opposés de son caractère contradictoire.

L'acte suivant se passe en 1513 à Bargello de Florence. Les fameuses unités n'ont pas été respectées par l'auteur. L'intrigue a un caractère romantique: le conspirateur Boscoli, que Machiavel doit juger, est son fils, tandis que sa mère Antonia était son ancien amour. La lutte entre le devoir envers la patrie et le sentiment paternel assume un caractère digne de la tragédie classique, mais la solution est romantique: l'amour a vaincu, Machiavel est décidé à sauver Boscoli, mais c'est trop tard. L'adjoint de Machiavel, qui est en même temps son ennemi mortel, s'oppose à la visite d'Antonia, qui devait aller libérer son fils et découvre chez elle la clef de la prison. Machiavel s'écrie: «Mon fils, il est perdu. Et moi presque compromis. Antonia! mon pauvre amour! Me voilà pareil à tous les imbéciles du coeur. Et je n'ai même pas comme eux l'excuse d'avoir agi sans discernement». L'esprit classique paraît revenir dans cette conclusion. Le dernier acte se passe 10 mois plus tard en décembre 1513. La rencontre entre Buonacorsi et Machiavel remplit la fonction qui appartient dans les tragédies classiques aux messagers ou aux confidents. C'est la partie narrative qui nous dévoile la suite des événements qui ont succédé à la fin de l'acte précédent, c'est-à-dire sa destitution, son emprisonnement et sa vie difficile à la campagne. Machiavel pour finir raconte, comment il a organisé son existence maintenant. L'élément de la narration joue le rôle prépondérant dans la première partie du dernier acte. En partie c'est la répétition de la célèbre lettre à Vettori dans laquelle Machiavel dévoile les conditions de son existence après 1513. Ce récit contient aussi une discussion sur la liberté perdue et les conclusions pessimistes du protagoniste: «La liberté, les idées sont un luxe que je ne puis plus me permettre. Il faut avoir de l'argent pour philosopher. D'abord il faut manger, mon ami»⁸. C'est le triste tableau de la grandeur déchu.

⁸ Mortier, *Machiavel*, p. 125; v. aussi p. 48, 57, 113.

Le deuxième tableau du troisième acte est aussi dans sa tonalité nettement tragique ce qui est rehaussé par de nouveaux accents. C'est une lutte pleine de dignité que Machiavel mène contre sa déchéance actuelle. Sa famille ne comprend pas ses aspirations, sa femme se plaint que son mari aime trop les livres, on le crible de reproches parce qu'il ne veut pas devenir marchand: «Tu n'es qu'un lâche et un médiocre. Tu n'as jamais su gouverner ta carrière»⁹. Machiavel, resté seul, commence à étudier Tacite et à méditer sur la suprématie de l'Etat.

Dans *Machiavel* l'élément tragique prévaut, mais il est fortement imprégné de mélancolie. On a l'impression que le héros est trop passif, qu'il aime à discuter, à rêver, tandis qu'il n'éprouve pas un goût spécial pour la lutte ce qui diminue la tension tragique, découlant du heurt de deux volontés opposées. Il faut dire que la tragédie classique connaît aussi de pareilles situations, p. ex. *Bérénice* de Racine, mais elles appartiennent aux exceptions. Mortier reste fidèle au portrait historique du grand Florentin. Il voit en lui un penseur, sceptique et désabusé, en somme un caractère dont on peut tirer difficilement un héros agissant dans le sens postulé par le drame classique français ou grec.

Mortier n'a pas hésité à nommer tragédie les pièces suivantes: *Belléophon*, *Déjanire*, *Marius vaincu*, *Sylla*, tandis que *Galatée* est définie «poème en prose» et *Penthésilée* porte le nom de «pièce héroïque».

Chaque drame ci-dessus mentionné a ses traits tragiques qui lui sont propres. *Marius vaincu* est inspiré, comme on l'a déjà dit, par la tragédie du type cornélien. C'est une tragédie politique d'où toute intrigue amoureuse est exclue. Le motif tragique c'est la chute d'un grand homme. L'auteur nous informe que: «Tous les autres personnages de *Marius vaincu* ont existé à l'exception de Nerbala qui est de mon invention». Il ajoute encore que: «la scène capitale du deuxième acte qui met aux prises les deux grands généraux (Marius et Sylla) n'est mentionnée par aucun historien», mais Mortier suit ici J. J. Ampère qui a supposé que Sylla a proposé une telle rencontre à son adversaire. Nous constatons donc le souci de se maintenir dans le cadre de la vérité historique à laquelle on apporte seulement de légères retouches. Dans le style nous voyons des réminiscences de la lecture des classiques. Nerbala reproche à Marius de revenir sur sa décision de ne pas exposer Jugurta, son mari, à l'humiliation.

NERBALA

Je croyais qu'un grand homme aurait pu s'émouvoir

MARIUS

Un grand homme n'est grand qu'en faisant son devoir

NERBALA

Le premier des devoirs est d'être magnanime¹⁰.

Le deuxième acte est composé uniquement d'un débat entre Marius et Sylla et met en relief deux points de vue inconciliables celui de Marius, porte-parole

⁹ *Op. cit.*, p. 141.

¹⁰ Mortier, *Marius vaincu*, p. 12, 13, 14.

du peuple romain et celui de Sylla qui est celui de son ambition. Il va tout droit vers le pouvoir absolu.

Le dernier acte nous montre Marius vaincu, solitaire. Il rencontre Nerbala qui lui reproche le crime commis sur sa famille et appelle son fils en lui ordonnant de frapper Marius. Dans ce moment survient l'envoyé de Sylla, il annonce la sentence de mort qui a été prononcée contre Marius. Nerbala lui pardonne en faisant ce que son ennemi vaincu considère comme étant un beau geste.

Mortier a hérité de Corneille le goût pour les destinées tragiques de grands personnages, en outre dans *Marius vaincu* on peut déceler quelques reminiscences indirectes des tragédies classiques: la lutte entre les devoirs qui est à la base de toutes les pièces de Corneille. Le pardon octroyé par Nerbala à Marius est peut-être l'écho de *Cinna*. Il n'y a vraiment qu'une seule passion, celle de Sylla qui rêve de devenir maître absolu de Rome. Mais la situation sous certains rapports est plus simple que dans la plupart des tragédies cornéliennes. Sylla ne ressent aucun remord, chez lui il n'y a qu'un seul désir qu'aucun autre ne contrebalance. Marius n'hésite pas non plus, il sait quel est son devoir. Nous n'assistons pas ici à un combat intérieur, à un déchirement douloureux comme dans le cas du *Cid* ou d'*Andromaque*, ce sont deux volontés, deux conceptions incarnées dans deux protagonistes qui se heurtent au moment décisif.

Dans l'avertissement au *Sylla* l'auteur nous informe qu'on: «a dit que j'imitais de trop près les formes du XVII^e siècle». Nous allons voir dans quelle mesure cette assertion est juste.

Sans doute les reminiscences des tragédies classiques sont ici peut-être plus nombreuses qu'ailleurs. Tout d'abord nous assistons à un conflit politique auquel se mêle un conflit amoureux. Faustus, fils de Sylla et Fulvia, fille d'Ofella, légat de Sylla, s'aiment. Tout est conforme à l'histoire sauf cet amour précisément, qui est une invention de Mortier. La situation se complique quand Sylla demande à Ofella de ne pas briguer le consulat. Ofella se sent outragé et il demande à sa fille de renoncer au mariage projeté avec le fils du dictateur. Fulvia est dotée d'un caractère héroïque. Nous nous trouvons tout de suite plongés dans l'atmosphère des tragédies cornéliennes. Fulvia pense à soulever le peuple contre le tyran Sylla. Ce dernier a mis sur la liste des proscrits Ofella ce qui constitue un nouvel obstacle entre les deux jeunes gens: Faustus et Fulvia. Cette dernière hésite, elle ne veut pas fuir, quand elle s'y décide enfin il est trop tard, son père tombe entre les mains des soldats de Sylla, ou mieux il se livre spontanément pour épargner un parjure à Faustus chez lequel il a trouvé asile. C'est ici que le conflit tragique a atteint son point culminant qui rappelle de loin celui du *Cid*: la querelle des parents met en cause le bonheur des enfants. Une violente explication entre le père et fils nous remet en mémoire la scène analogique qui a lieu entre le duc d'Alba et Ferdinand dans *Egmont* de Goethe. Le style reste toujours classique grâce à l'abondance de pointes et de sentences. Faustus confesse son secret à son père qui en paraît ému,

mais se reprend vite: «Je suis Sylla, mon fils, avant que d'être père»¹¹. Le dictateur méprise au fond les patriciens romains, mais il se sent lié à eux par une certaine fatalité; il expose ses doutes:

Oui, ces patriciens pour qui j'ai tant lutté,
Quand je vois leur candeur, leur médiocrité,
La dupe de lui-même, étrange clairvoyance.
Car je doute parfois du but où je m'avance,
Il est trop tard, Sylla ne peut se déjuger¹².

La force de la destinée, l'enchevêtrement d'intérêts et d'ambitions apportent de sérieuses entraves à la liberté de la volonté du protagoniste, de même que le fatum dans la tragédie antique.

Entretemps Fulvia essaye de soulever le peuple contre le dictateur, en vain d'ailleurs. De nouveau la situation n'est pas privée de certaines analogies avec *Egmont*, où Klärchen assaye aussi de provoquer une révolution pour sauver son bien-aimé. Fulvia, avec une persévérance rare chez les femmes, veut venir à bout de tout et venger son père. Elle veut aussi tuer Sylla, mais blesse par un malentendu seulement un de ses courtisans. Ofella et sa fille sont assassinées par les partisans du dictateur. Faustus se tue, Sylla renonce au pouvoir et demande pardon à l'âme de son fils.

Ce pouvoir on a cru que j'en était avide,
On se trompait, j'en ai souvent senti le vide;

son vrai rôle est ailleurs:

Mon destin est de vaincre et non pas de régner¹³.

Sylla contient les éléments de toutes les tragédies politiques classiques. Nous y trouvons un peu de *Mithridate*, de *Rodogune*, de *Pertharite*. Mais c'est aussi dans un certain sens Anticinna. Le sens de la tragédie de Corneille est clair: Auguste peut pardonner aux conspirateurs, parce qu'il se sent suffisamment sûr de lui sur son trône. Sylla n'est pas magnanime, il lutte pour se maintenir au pouvoir, mais il le fait sans conviction, il est dégoûté, sceptique, il fait assassiner ses adversaires et ensuite il renonce au pouvoir quand il apprend la mort de son fils. Une certaine analogie avec Créon se présente ici.

Sylla est-ce une tragédie classique pure? Certainement pas. Citons à ce propos l'opinion de Louis Dumur dans «L'Action Nationale»: «L'auteur a cru devoir [...] sacrifier quelque peu au romantisme [...] la façon dont le personnage de Ciceron, après avoir agi et parlé pendant tout le premier acte, sans qu'on sache qui il est, se nomme pour le baisser du rideau, l'appel à la postérité, dans la belle scène

¹¹ A. Mortier, *Sylla*, Paris 1913, p. 19, 102; v. aussi p. 17, 18.

¹² *Op. cit.*, p. 103.

¹³ *Op. cit.*, p. 161, 162.

entre Sylla et son fils, l'orgie romaine du troisième acte et jusqu'à la tirade philosophique, prononcée par le dictateur, lorsqu'il abandonne le pouvoir, autant de traits qui ne se fussent point présentés à l'esprit d'un Racine ni même d'un Corneille ou qu'ils eussent rejetés avec horreur. Mais il n'eussent point scandalisé Voltaire».

Nous pouvons passer en revue plus rapidement les autres tragédies de Mortier, parce qu'elles ne présentent pas de variantes particulièrement significatives quant à l'esprit et quant à la forme de la tragédie.

Le caractère de *Bellérophon* se ressent fortement de l'influence de l'atmosphère du XX^e siècle, l'esprit tragique est fortement modernisé. Le héros antique pense comme s'il connaissait la théorie de Freud. Le complexe de subconscience le préoccupe. «Les crimes qu'on nomme involontaires, ne résulteraient-ils pas d'une volonté secrète, démon maléfique et inconnu, qui habite en nous, guide nos gestes et ne trahit sa présence que par nos actes. Qui sait si je ne porte pas en moi de mauvaises pensées, que ma pensée ignore». Telle sont les réflexions de Bellérophon après avoir tué involontairement son frère. Le fatum antique se transforme en complexe de la subconscience et des instincts incontrôlables. Quelques traits communs avec Oedipe sont aussi indéniables. Un autre problème qui tracasse aussi notre héros vient de s'ajouter: celui du sens de la vie. Les méditations de Bellérophon nous font penser involontairement à Hamlet. Tous les deux sont des intellectuels désabusés, incapables d'agir, enviant ceux qui sont capables de sortir du cercle des pensées propres, pour essayer de le réaliser: «La vie, une torche vacillante sur laquelle soufflent nos passions. Cette torche en main, nous errons dans un souterrain, cherchant notre chemin, revenant sur nos pas, espérant toujours découvrir l'issue de la caverne où respandit la vraie lumière au lieu de la torche fumeuse que nous brandissons à tâtons». Bellérophon est las de penser, il envie Hercule: «Agir, servir là est la certitude, là seulement je trouverai la sérénité»¹⁴. Les complications nées des sentiments amoureux, que ressent pour lui une femme, vont accélérer la solution tragique. Bellérophon rejette l'amour de Sthénobée, fiancée de son ami. C'est une autre version de *to be or not to be* que nous trouvons dans les méditations de notre protagoniste: «Une profonde angoisse oppresse à nouveau mon esprit. Dois-je rester ou dois-je fuir? Fuir c'est avouer une faute imaginaire. Rester c'est un péril redoutable, cette fille effrontée y verrait un acquiescement». Bellérophon rencontre la Chimère. Il se sent de plus en plus envahi par l'étrange beauté et la simplicité de cette belle fille, qui ignore même que l'âme existe. Une concupiscence purement sensuelle s'empare de lui. Les traits de Faust sont facilement reconnaissables ici. C'est un intellectuel aux prises avec l'amour charnel, dans lequel il croit trouver l'idéal de la vie: «j'ai vécu jusqu'à présent parmi les idées, ombres vaines, fantômes exsangues. Et voici qu'un torrent de

¹⁴ A. Mortier, «Galatée» suivie de «Bellérophon» et «Déjanire», Paris 1935 (*Bellérophon*, a. I, sc. 1, 2).

désirs me submerge; aimer, je crois, c'est vouloir respirer d'un même souffle, confondre nos deux corps; aimer c'est ne trouver que dans un seul la source de toute volupté, l'unique raison de vivre».

On retombe maintenant dans l'allégorie. Chimère symbolise une forme, un rêve, l'idéal de la beauté parfaite. À la demande: «N'es-tu donc qu'une forme?» elle répond: «Que t'importe si ma forme est belle». Après l'avoir étranglée dans l'accès de la furie, Bellérophon se rend compte de sa faute. «Il fallait t'amener peu à peu vers la vie supérieure de l'esprit qui mieux que le baiser sait animer la chair. Mais il ne fallait pas détruire... il ne fallait pas détruire, il fallait créer, créer»¹⁵.

Une tragédie complexe donc, où l'action est à peu près inexistante. Les épisodes à sujet amoureux ne sont qu'un prétexte à développer mieux les idées incarnées dans la personne du protagoniste. Comme on l'a déjà indiqué la forme est libre des entraves des trois unités, mais cela ne change en rien le caractère statique de la pièce.

Bellérophon est un homme moderne, qui n'a rien de son modèle antique, sauf quelques faits et gestes purement extérieurs. C'est un mélange de l'indécision de Hamlet, des préoccupations aussi bien du prince danois que de Faust, avec un peu de Freud et d'Oedipe. La modernisation de la tragédie, malgré le sujet classique, a été poussée très loin.

Déjanire garde l'unité du lieu, ainsi que l'unité d'action, mais ne respecte pas l'unité de temps. La jalousie de Déjanire, qui est le principal motif tragique ne pourrait pas mûrir en 24 heures. Aveuglée par la jalousie Déjanire provoque la mort de son mari Hercule, par des moyens connus de la mythologie, c'est le sang du centaure Nessus qui le brûle. La fin présente une variante, contraire à l'esprit qui animait la tragédie des Atrides. Oreste a tué sa mère coupable de la mort d'Agamémnon. Hylos, fils d'Hercule et de Déjanire, n'obéit pas à la volonté de son père qui lui a demandé de tuer son meurtrier. Hylos se rend parfaitement compte que la situation de Clytemnestre et celle de sa mère n'était pas la même. La première a voulu tuer, tandis que l'autre n'a pas eu cette intention. Mais Déjanire se sent tout de même coupable, c'est sa jalousie qui était la source du malheur et elle expie son crime involontaire en se suicidant et en exhortant son fils à rester pareil à son père, et à suivre son exemple.

Cette tragédie construite autour du motif de la jalousie est classique dans la forme, mais n'apporte aucune variante ni aucune interprétation des faits vraiment originale. Parmi les pièces de Mortier elle est sans doute la plus faible.

Penthésilée, au contraire, compte parmi les meilleurs drames de notre auteur. Elle est l'illustration du courage féminin, de la beauté morale, de l'énergie et de la noblesse de la femme. En outre Mortier fait l'aveu suivant: «J'ai dans cette nouvelle tragédie tenté de porter à la scène un aspect de la lutte éternelle des sexes, lutte à la fois sociale et sentimentale». La conception de Penthésilée a été influencée

¹⁵ *Op. cit.*, a. I, sc. 3; a. II, sc. 3.

par les lectures, parmi ses prototypes Mortier énumère Brunhild de l'Edda, Bradamante de l'Arioste, la Penthésilée de Kleist et enfin Ida de la *The Princesse* d'Alfred Tennyson. L'héroïne de Mortier a donc une parentèle assez nombreuse¹⁶.

La lutte de Penthésilée et d'Achille est riche en moments vraiment tragiques. Tout d'abord c'est la haine qui s'oppose à l'amour. Penthésilée, même vaincue, refuse l'amour d'Achille. La haine est encore renforcée par l'orgueil. La fière Amazone souffre d'être vaincue par son adversaire. Elle ne pourrait aimer que celui qu'elle aurait vaincu, ce que Achille appelle: «l'ivresse du triomphe et de la volupté». Dans un duel Penthésilée a vaincu Achille. Cette fois elle succombe à l'amour dont elle reconnaît la grandeur, elle consent à épouser Achille. La tension tragique baisse, mais pas pour longtemps. Thersite qui déteste les guerriers chez lesquels: «le muscle donc est roi, l'intelligence est serve», éveille dans l'âme de Penthésilée des soupçons sur l'honnêteté d'Achille, qui se laissa vaincre pour la conquérir ainsi. Penthésilée atteinte dans son amour propre et dans son honneur se suicide: «Adieu, tu m'as blessée en ce qui m'était cher. Ma gloire, mon orgueil et cela fut amer». Elle meurt d'un amour terni: «que la ruse éclabousse et voile sous l'outrage»¹⁷.

Le problème tragique est donc assez compliqué. D'un côté c'est la lutte entre le point d'honneur et l'amour, d'un autre côté c'est la soif de la grandeur et de la pureté dans la vie et dans l'amour. Ne pas pouvoir réaliser un tel désir signifie pour Penthésilée la mort, parce que la vie dans la médiocrité et le mensonge n'a pas de sens. La tension dramatique monte ou baisse, le climat change, le ton est très souvent pathétique, mais avec des accents de tristesse qui rappelle l'élégie. L'action est sans doute beaucoup mieux représentée que dans les autres tragédies de Mortier. Les combats, les réunions des Grecs et des Amazones donnent l'impression du mouvement, quant aux situations et aux lieux d'action ils changent assez souvent.

Galatée, poème en prose, tourne autour de la question tant de fois débattue de l'amour charnel et de l'amour idéal. La tragédie de Pygmalion consiste en ce qu'il a donné la vie à sa statue de Galatée, mais il n'a pas su comprendre les aspirations de son âme, dont il ignorait l'existence. Galatée est donc autorisée à demander à son créateur: «L'étincelle que je porte en moi et qui dort au creux de la pierre, ne faut-il pas que tu la provoques par le baiser, comme tu as animé par le baiser de tes lèvres la terre dont je suis formée»¹⁸.

Mortier se laisse donc inspirer par les classiques français, mais il recourt volontiers aux autres sources littéraires, dont nous avons détecté les reminiscences au cours de l'analyse de ses drames. Il est sous l'influence des différentes conceptions de la tragédie, dont il sait manier les éléments avec beaucoup d'aisance. Il nous donne une nouvelle version de la tragédie moderne qui, tout en re-

¹⁶ A. Mortier, *Penthésilée*, Paris 1931, p. XIII; v. aussi p. IX, X.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 41, 76, 102.

¹⁸ Mortier, *Galatée...*, sc. 7.

stant fidèle à l'esprit tragique, en général est libre dans sa forme, assez éloignée du modèle classique. C'est donc une adaptation de Corneille et de Racine et non la réplique fidèle du drame classique que nous offre Alfred Mortier.

XI. «RENAUD ET ARMIDE» DE JEAN COCTEAU

Parmi les tentatives de faire revivre la tragédie classique dans sa forme et dans son esprit il faut citer *Renaud et Armide* de Jean Cocteau. Cette tragédie en vers, écrite en 1941 et représentée pour la première fois en 1943, était une tentative consciente de faire revivre la tragédie dans le style classique du XVII^e siècle. «Voilà bien des années que je caressais ce rêve : écrire une tragédie en vers». Ce rêve a duré quelque temps et enfin fut réalisé en 1941. La pièce est construite d'après les règles du classicisme, mais la tendance à contredire l'intelligence «par l'emploi lyrique des sentiments» lui a permis de réunir ensemble le style classique et romantique. Les noms sont empruntés aux légendes ou à la littérature, le reste est inventé par le poète. Les sources littéraires sont nombreuses. L'atmosphère de la magie, des jardins enchantés, les amours d'un chevalier et d'une fée, tout cela nous est connu de la *Jérusalem délivrée* du Tasse et du poème de l'Arioste *Roland furieux*. Quant au vers Cocteau ne cache pas que son idéal dans ce domaine c'étaient *Orphée* de Gluck et *Tristan et Iseut* de Wagner, qu'il considérait comme les modèles : «d'un mécanisme idéal de longues et de brèves, de précision et de cris du coeur»¹⁹.

Le problème tragique pour Armide c'est le refus de l'immortalité sans amour. La jalousie provoque des décisions inconsidérées. Renaud devient fou, ce qui diminue le côté tragique de son rôle, il cesse d'être responsable de ses faits. C'est Armide qui est le personnage tragique par excellence comme le sont souvent les femmes dans les tragédies de Racine. C'est elle qui doit prendre les décisions importantes, c'est elle qui conseille à Renaud de revenir en France et de reprendre son poste de roi et de père de famille : «Je t'aimerai vainqueur et maître de ton rêve» dit-elle avant de mourir.

La tragédie d'Armide est profonde et compliquée à la fois. C'est tout d'abord la passion incompatible avec le caractère de la fée. Elle qui devrait : «montrer répugnance et dégoût pour le lourd et grossier corps humain [...] la verra-t-on [...] se porter avide vers la chair, vers l'être mortel et fragile et [...] brûler d'être une femme entre les bras d'un homme». Armide saura vaincre sa passion, mais sa souffrance sera énorme; elle va se convertir en : «Plainte d'amour à laquelle l'ambiance de magie à l'oeuvre déjà en ce tout premier lever du rideau, donne, par le contraste même qu'elle fait, un accent, un timbre, et surtout une ampleur inimaginables, plainte devant laquelle pâlit dès lors, la plainte elle-même de Phèdre»²⁰.

Le talent de Cocteau et sa maîtrise de la matière tragique lui ont permis de fondre ensemble et d'en tirer une unité harmonieuse des éléments disparates em-

¹⁹ J. Cocteau, *Renaud et Armide*, [dans:] *Théâtre*, t. 1, Paris 1948, p. 215, 216.

²⁰ M. Got, *Théâtre et symbolisme*, Paris 1955, p. 36, 37.

pruntés aux grands poètes italiens: l'Arioste et le Tasse et aux tragédies de Racine. Dans la personne d'Armide on trouve quelques traits de Phèdre, de Bérénice, de Monime et d'Andromaque. Comme a bien remarqué André Fraigneau: «Armide est une immortelle, tentée par la condition terrestre. Renaud est un mortel raisonnable, arraché à ses limites par la grâce d'un amour surnaturel»²¹. Cette lutte entre le mortel et l'immortelle ne se trouve pas dans les tragédies de Racine et donne encore un aspect original au tragique de *Renaud et Armide*.

XII. AUTRES EXEMPLES ET TYPES DE LA TRAGÉDIE

Pour finir il faut encore mentionner les tragédies de Marc Beigbeder, construites selon les préceptes classiques: *La Naissance de Rome* et *La Chute de Jézabel*, où nous nous trouvons devant une tentative consciente de faire revivre cette espèce de drame. Le sens tragique est nettement inspiré par les événements contemporains (la pièce a été écrite entre 1939 et 1941). C'est un conflit personnel au milieu d'une conflagration générale. Ce sont deux religions et deux nations qui s'opposent, c'est la situation difficile d'un peuple gouverné par une étrangère. Rachel aime le prophète, Élie, qui est un homme faible et qui oublie sa mission. Rachel le soutient et en mourant lui fait comprendre en quoi consistait sa tragédie personnelle: «Il fallait me meurtrir pour que tu devins prophète, il fallait rester pur pour ne jamais connaître les petites gens. Et maintenant pour que ta vie entière soit au combat de Dieu, il faut que je meure, il faut que ce soit moi qui morte, t'envoie au combat parmi les hommes»²².

Nettement inspirée par les événements contemporains est aussi la tragédie de Claude-André Puget: *La Peine capitale* bien que son action se trouve située à Montemagno aux confins de la Marche et de la Romagne en Italie dans le second tiers du XV^e siècle. A côté de la tragédie personnelle du duc Lionel, auquel on reproche de n'avoir jamais aimé que lui-même, nous voyons une tragédie d'une portée plus grande. C'est tout d'abord le siège d'une ville sur laquelle règne le duc Lionel. L'assiégeant est repoussé, mais commencent les difficultés d'après la victoire. Le problème tragique c'est la recherche des fondements sur lesquels on pourrait construire une nouvelle vie. Le duc aurait voulu le plus tandis que: «Les hommes veulent toujours le moins»²³. Le problème tragique assume aussi le caractère de la lutte entre l'idéal et la médiocrité.

Mentionnons en passant plusieurs pièces dont le contenu est incontestablement tragique, mais où les auteurs évitent consciemment le nom de la tragédie. Ils préfèrent ne pas être gênés par la forme traditionnelle qui dicte la structure du drame.

²¹ A. Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Paris 1957, p. 85; K. Morawski, *Jean Cocteau dramaturge*, Lublin 1955, p. 47, 48, 51.

²² M. Beigbeder, *La Chute de Jézabel*, Lyon 1941, p. 110.

²³ C. A. Puget, *La Peine capitale*, «France. Illustration littéraire et théâtrale», N° 14, p. 55; v. aussi: «Les Lettres Françaises», 20 VI 1952.

On peut citer à titre d'exemple la plupart des pièces de Montherlant, de Jean Anouilh, de Jean Giraudoux, sauf une seule *Judith*, qui porte le titre de tragédie. On peut dire la même chose s'il s'agit des drames de Camus, de Gide, de Claudel qui, eux aussi, écrivaient les pièces à sujet historique et mythologique, avec plusieurs éléments tragiques. Jean Cocteau a donné le nom de tragédie aussi à son *Orphée* tout en y introduisant l'atmosphère et la mise en scène moderne²⁴.

La tragédie satisfait le désir exprimé de plus en plus souvent d'une forme claire, compacte, qu'on oppose volontiers à la liberté dont use la pièce moderne, surtout celle qui appartient à ce qu'on appelle l'antithéâtre. Elle tire de l'oubli les problèmes tragiques qui concernent l'humanité toute entière et de toutes les époques et qui dans ce sens-là ne vieillissent jamais. On peut donc admettre que la tragédie va se maintenir comme une partie importante du répertoire contemporain.

KILKA ASPEKTÓW WSPÓŁCZESNEJ FRANCUSKIEJ TRAGEDII HISTORYCZNEJ STRESZCZENIE (I—II)

Niniejsza praca analizuje w pierwszej części kilka aspektów ogólnych współczesnej tragedii we Francji. Powodem zainteresowania tą właśnie formą dramatu jest zamiłowanie do form jasnych, uświęconych tradycją, poszukiwanie piękna i bohaterstwa. Ponadto w grę wchodzi chęć odtworzenia przeszłości historycznej, a zwłaszcza losów wielkich jednostek.

Autorzy interesują się konfliktami tragicznymi oraz formą tragedii. Widoczna jest tendencja do jej modernizacji nawet w wypadku zachowania tematyki historycznej i mitologicznej. Motywacja czynów i to, co ogólnie nazywa się psychologią bohatera, ulegają daleko idącemu przekształceniu. Bohaterowie myślą kategoriami współczesnego człowieka, reagują na wypadki i wyciągają z nich wnioski tak, jak uczyniłby to człowiek XX wieku. Stopień modernizacji jest różny, zależnie od poszczególnych autorów i utworów.

Modelami do naśladowania są na ogół tragedie XVII wieku, stopień zależności od nich uzależniony jest od oryginalności autora i od stopnia modernizacji.

W niniejszej pracy uwzględniono tylko te utwory dramatyczne, którym ich autorzy nadali nazwę tragedii. Wzięto więc pod uwagę tylko świadome i zamierzone próby odtworzenia tragedii w większym lub w mniejszym stopniu uzależnionej od wzorów tradycyjnych, zwłaszcza zaś wzorów XVII wieku.

Powyzsze zagadnienie rozpatrywano analizując kilka typowych odmian współczesnej tragedii historycznej. Pierwszą z nich stanowi tragedia Alfreda Poizat. Celem Poizata było odtworzenie tragedii wzorowanej również pod względem treści na tragedii Racine'a. Drugim typem tragedii nowoczesnej jest tragedia Alfreda Mortier. Zachowuje ona rzadko formę tradycyjną, zapożycza natomiast problemy i konflikty tragedii klasycznej, interpretując w sposób nowoczesny postępowanie postaci przedstawionych na scenie. Podkreślono wpływy lub analogie z tragediami Shakespeare'a lub z tragediami Goethego i innych wielkich tragiczków.

Tragedię romantyczną pod względem treści przy zachowaniu tradycyjnej formy klasycznej stworzył Jean Cocteau w *Renaud et Armide*.

Kalikst Morawski

²⁴ W. Jördens, *Die französischen Oedipusdramen*, Bochum 1933 (Langendreer), *passim*; M. A. Thiel, *La Figure de Saul et sa représentation dans la littérature française*, Amsterdam 1926, *passim*; D. Bagge, *Le Mythe de Judas dans la littérature*, «Critique», Paris, mai 1956, *passim*.