

Introduction

Dans son édition du 13 mai 1916, *Le Petit Parisien* annonce en première page que « Sarah Bernhardt revient du front¹ ». Serge Basset, qui signe l'article, rappelle que l'actrice rentre à Paris « après avoir donné, avec quelques camarades, six représentations en trois jours à nos soldats [...]. Et c'est dans l'affairement de ce nouveau voyage que, la figure illuminée de joie, toute vibrante de fierté, elle racontait ces trois jours de patriotique "tournée" » :

« Jouer devant des héros, quoi de plus émouvant ? nous disait hier l'illustre tragédienne. De leurs âmes, il se dégage comme un fluide incomparable qui transporte. L'idéal que nous apportions à ces faiseurs d'histoire, nous éprouvions tout aussitôt qu'il se trouvait grandi, accru et magnifié du seul fait que, pendant quelques minutes, ils l'avaient porté en eux. »

En reprenant – en magnifiant – ses propos, le journal fait bien plus qu'exalter l'engagement de l'actrice au service des armées en guerre. Au-delà de l'emphase rhétorique qui le caractérise, somme toute assez banale alors, l'article vise en effet aussi à souligner la communion qui, le temps de la représentation, se serait établie entre les acteurs et leur public, fédérés par l'idéal patriotique en une conjoncture historique exceptionnelle : « c'étaient là d'incomparables minutes » considère Sarah Bernhardt. Elle précise d'ailleurs :

« La chaleur des braves nous remuait particulièrement. On eût cru entendre par instants le bruit des vagues mêlé à celui de l'ouragan. Leurs rires paraissaient des roulements de tambour. Jamais je n'ai entendu rire comme cela [...]. À nous tous, les soldats prodiguaient les acclamations comme

• 1 – BASSET Serge, « Sarah Bernhardt revient du front », *Le Petit Parisien*, 13 mai 1916.

pour nous dire leur gratitude de ce que nous étions venus un instant les distraire. Ils se trompaient : c'est nous qui restions leurs débiteurs². »

C'est l'un de ces moments que la photographie qui fait la couverture de ce volume immortalise : l'actrice et sa troupe sont en train de donner l'une des représentations de cette tournée sur le front, en l'occurrence dans le parc du château, à Boucq, le 10 mai 1916. Plusieurs éléments sur cette image méritent l'attention : le caractère éphémère de la scène théâtrale, tout d'abord ; puis une scène qui se découpe dans le fond, entourée d'arbres qui suggèrent presque des rideaux ou des coulisses végétales ; un public exclusivement militaire, surtout, que le photographe a su savamment situer au cœur de la construction de son cliché – de sa mise en scène pourrait-on dire –, au point d'en faire le véritable protagoniste. Par l'exceptionnalité de ce moment de rencontre d'une troupe et de son public, de ces instants de récréation autour du théâtre en un contexte de guerre, cette photographie pourrait à elle seule résumer l'objet des contributions recueillies dans le présent volume.

Tandis que de nombreuses études ont été consacrées au rôle du théâtre dans la construction de la mémoire de guerre ainsi qu'à la représentation de la guerre sur scène³, le rôle du théâtre en temps de conflit et ses multiples manifestations

• 2 – *Ibid.*

• 3 – Parmi de nombreuses autres références, retenons les travaux de François Lecerle sur théâtre et guerre, notamment LECERLE François (dir.), *Théâtres de la guerre : Eschyle, Shakespeare, Genet*, Paris, Klincksieck, 2001. Voir aussi les publications de LESCOT David, *Dramaturgies de la guerre*, Belval, Circé, 2001 et LESCOT David et VÉRAY Laurent (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011 ou GAUTHIER Christophe, LESCOT David et VÉRAY Laurent (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas : 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Paris/Toulouse, Éd. Complexe/Cinémathèque de Toulouse, 2008. Sur des périodes plus précises, voir les études de RUSSELL Gillian, *The Theatres of War: Performance, Politics, and Society, 1793-1815*, Oxford, Clarendon Press, 1995, BALFOUR Michael (dir.), *Theatre and War 1933-1945: Performance in extremis*, New York, Berghahn, 2001 ; SIERZ Aleks, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londres, Faber, 2001 ; ZARAGOZA Georges, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscur », *L'information littéraire*, 2001/3, vol. 53, p. 3-8 ; HEINZ Kosok, *The Theatre of War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007 ; CHIABÒ Maria et DOGLIO Federico (dir.), *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, Rome, Torre D'Orfeo, 2006 ; LATTARICO Jean-François (dir.), *La guerre mise en scène. Théâtre et conflits dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Chemins de traverse, 2013 ; *Revue d'histoire du théâtre. Théâtre, guerres et religion (Europe, XVI^e siècle)*, 2^e trimestre, 2020. Le thème de la conflictualité et la question de la violence irriguent fortement la création contemporaine. Voir sur ce sujet par exemple : COLLERAN Jeanne, *Theatre and War: Theatrical Responses since 1991*, New York, Palgrave Macmillan, 2012 ; RADULESCU Domnica, *Theater of War and Exile. Twelve Playwrights, Directors and Performers from Eastern Europe and Israel*, Jefferson, McFarland & Company, 2015 ; FINBURGH Clare, *Watching War on the Twenty-First Century Stage*, Londres/New York, Bloomsbury, 2017. Signalons enfin qu'Éliane Beaufigli et Erica Magris ont organisé, les 13 et 14 décembre 2019, un colloque sur « Théâtre et Guerre. Réponses théâtrales aux conflits contemporains » (Théâtre des Amandiers, Nanterre).

n'ont pas suscité la même attention de la part des chercheurs⁴. Les quelques études publiées se penchent le plus souvent sur une guerre et/ou une aire géographique en particulier. Et l'on trouverait bien quelques publications sur le « théâtre aux armées », mais le sujet ne saurait se limiter à ce phénomène, qui par ailleurs n'a existé massivement que tardivement dans l'histoire et est loin de le subsumer⁵. En temps de guerre, au sein des armées comme dans les situations de confinement propres au conflit – que l'on pense aux camps de prisonniers, aux villes assiégées ou aux zones occupées militairement –, l'activité théâtrale a souvent pu continuer de s'exercer, a dû trouver de nouvelles formes d'expression et a fourni à des populations qui, en temps de paix, étaient parfois assez largement étrangères à l'art du théâtre, un levier pour faire face à des situations extrêmes.

Issu d'un colloque organisé conjointement à Saint-Cyr-Coëtquidan et à l'université Rennes 2 les 27 et 28 mai 2019, ce volume se propose d'explorer quelques-unes des multiples facettes du théâtre en temps de guerre de la fin du Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine. Autant la perspective choisie pour aborder le thème du théâtre et de la guerre pourra sembler pointue, parce qu'elle se focalise sur le théâtre écrit ou joué *pendant* le conflit armé et même au cœur de celui-ci, autant la chronologie et l'aire géographique sont vastes, pour sonder un pan large de l'histoire à travers le dialogue entre spécialistes de disciplines et de périodes différentes. En effet, les perspectives à la fois diachroniques et interdisciplinaires sont rares sur ce sujet, en raison de la double et redoutable difficulté que représentent la singularité historique de chaque cas étudié et le dialogue des spécia-

• 4 – À titre d'exemple, on peut retenir FUCHS Annette, *Le théâtre dramatique en France pendant l'occupation allemande, 1940-1944*, thèse, université de Paris, 1969; LARRAZ Emmanuel, *Théâtre et politique pendant la guerre d'indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 1988; FOGUET I BOREU Francesc, *El teatre català en temps de guerra i revolució, 1936-1939*, Barcelone, Institut del Teatre, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999; WILLIAMS Gordon, *British Theatre in the Great War*, Londres, Continuum, 2003; Foss Roger, *Till the Boys come Home*, Stroud, The History Press, 2018; CAVALLO Pietro, *Tre atti: teatro italiano tra fascismo e guerra*, Naples, Liguori, 2014; DOLEČKI Jana, HALILBAŠIĆ Senad et HULFELD Stefan (dir.), *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, Londres/New York, Palgrave Macmillan, 2018; EDMONDSON Laura, *Performing Trauma in Central Africa. Shadows of Empire*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.

• 5 – Outre l'ouvrage pionnier et bien connu de LE BOTERF Hervé, *Le théâtre en uniforme*, Paris, Éditions France-Empire, 1973, citons aussi MEYER-PLANTUREUX Chantal (dir.), *Le théâtre monte au front*, Paris, Complexe, 2008, ainsi que, pour le renouvellement de l'approche qu'il apporte à ce sujet concernant la France, l'article de DOMINÉ Jean-François, « Le théâtre aux armées ou Thalie et Melpomène s'en vont en guerre », *Revue historique des armées*, n° 289, 2017, p. 79-102. Nous signalons également l'exposition organisée par le Centre Charles-Péguy et la Comédie-Française en 2017 dont le catalogue a été édité par RAZGONNIKOFF Jacqueline, *La Comédie-Française au Théâtre aux Armées : souvenirs du front, 1916-1919. La rencontre des comédiens qui passent et des soldats qui s'en vont*, Orléans, musée des Beaux-Arts, 2016.

listes d'époques et de disciplines variées, aux méthodes différentes – mais complémentaires à nos yeux. Notre ambition est de proposer une nouvelle perspective en faisant ressortir des analogies entre les études présentées mais aussi d'éclairer des contextes particuliers par la confrontation avec un ailleurs géographique et temporel, cela au prisme des situations de conflits armés, conscients que même un manque de lien apparent entre les pièces jouées et le conflit en cours peut être révélateur des effets du théâtre dans un contexte de guerre⁶.

Les pratiques théâtrales des différentes époques reposent sur la triade qui constitue le principe fondamental du spectacle : auteurs, acteurs et public. Nous avons souhaité mieux saisir les contours de ces trois catégories, les rôles joués par chacune d'entre elles et leurs interactions possibles en temps de guerre. Le public est sans aucun doute la catégorie la plus complexe à saisir, surtout si on ne le considère pas comme un groupe homogène mais comme un ensemble de singularités, chacune « alliant motivations socio-économiques et motivations esthétiques », partenaire du spectacle de façon épisodique et changeante⁷. Confrontés à une présence difficilement identifiable, nous avons parfois dû nous contenter, pour reprendre l'expression de Françoise Decroisette, d'en saisir « les traces », dans l'espoir que celles-ci contribuent à éclairer la réalité du théâtre en temps de guerre. Une image du public, certes biaisée mais néanmoins digne d'intérêt, émerge en effet des œuvres et des répertoires qui lui sont destinés, des affiches qui le convient aux spectacles mais aussi des mémoires de quelques spectateurs exceptionnels. Se pencher sur les enjeux dramaturgiques et politiques d'un théâtre visant un public composé de militaires et/ou de civils – chaque catégorie ayant une expérience différente de la guerre – se révèle ici particulièrement intéressant. La question de ce qu'il est légitime ou opportun de représenter pendant un conflit s'avère être étroitement liée à celle des genres théâtraux qui sont proposés en temps de guerre : la forme dramatique contribue de façon déterminante à façonner et à orienter le message que l'auteur ou le metteur en scène souhaitent transmettre. Surtout, la réception particulière qui est celle d'un public qui vit la guerre contribue à légitimer ou délégitimer un genre selon des paramètres qui ne sont pas pris en compte en temps ordinaire.

• 6 – Précisons que nous en sommes restés ici au seul théâtre issu de la tradition occidentale et représenté dans l'aire occidentalisée du monde. D'autres formes théâtrales n'ont pas été retenues, à l'instar du théâtre Nô, pour en rester à ce seul exemple.

• 7 – Voir DECROISSETTE Françoise, « Inventer le spectateur du passé » in *Les traces du spectateur : Italie, XVII^e et XVIII^e siècles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 7, qui à son tour renvoie à BOURDIEU Emmanuel, « Remarques sur l'économie temporelle de la représentation théâtrale », in PINTO Éveline (dir.), *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales, en l'honneur de P. Bourdieu*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 48.

Nous proposons l'étude de réalités mouvantes. Ainsi, la guerre dans sa définition philosophique et anthropologique se distingue des possibilités de sa compréhension comme des manières de la mener et de la vivre, qui varient dans le temps et dans l'espace. Un abîme existe d'ailleurs entre les guerres qui sont éprouvées charnellement et celles vécues à distance, qui passent parfois presque inaperçues. Il faut aussi souligner la labilité des paramètres technologiques et éthiques ou déontologiques, qui ont influé différemment sur les représentations théâtrales de la guerre. La mise à mort de l'ennemi n'a pas la même signification selon les aires géographiques et historiques. Il en va de même pour le théâtre : une définition *a minima* existe, mais sa nature évolue et change – il n'est plus un rite en l'honneur de Dionysos depuis longtemps. Maintenir un lien entre ces deux niveaux de définition – une anthropologico-philosophique plus stable et une historique plus mouvante – est périlleux, mais nous a paru nécessaire : notre objet est de questionner la manière dont guerre et théâtre interagissent, au gré des contextes, qu'il s'agisse d'époques lointaines ou proches de nous, de contextes familiers ou non. À travers les articles que nous avons réunis et grâce à l'éclairage particulier donné par le temps long et la diversité géographique relative, cette interaction se révèle.

Notre questionnement autour des interactions entre situations de conflits armés et création théâtrale, tant du point de vue des auteurs, des acteurs que du public, s'organise autour de quatre grandes thématiques. Le théâtre en guerre, en raison du contexte paroxystique dans lequel il s'inscrit, manifeste souvent des positionnements politiques de façon encore plus patente et accusée qu'en temps de paix. La première section de l'ouvrage porte donc sur ses usages à fin de propagande et sur son aptitude à cristalliser des phénomènes de contestation et de résistance. « Mener la guerre par le théâtre » propose ainsi, pour commencer, l'étude de pièces qui soutiennent et légitiment les actions du pouvoir politique en temps de guerre. Tout d'abord, Christophe Furon se penche sur un mystère racontant le siège d'Orléans et la libération de la ville par Jeanne d'Arc, joué dès mai 1435, six années seulement après les faits rapportés, alors même que les combats se poursuivent contre les Anglais. Mais le texte de la pièce, en quelque 20 000 vers, ne célèbre pas que la Pucelle : en évoquant le début du siège, en octobre 1428, le *Mystère du siège d'Orléans* vante non seulement les mérites de l'armée royale en général – et pas seulement ceux de Jeanne –, mais aussi ceux des habitants de la ville. Le texte prend une dimension politique particulière : en ces temps de guerre, il affirme l'intégration d'Orléans à la « communauté de destin qui se crée alors autour de la personne royale », en l'occurrence Charles VII. Le discours implicite est clair : « défendre Orléans assiégée, c'est défendre le royaume de France ». Dans un tout autre contexte, la propagande par le biais du théâtre prend une acuité nouvelle : nous sommes à la fin du XIX^e siècle, au moment de

politiques expansionnistes ultramarines de la France dont la légitimité n'est pas assurée, contrairement à celle que peut avoir la guerre pour la protection d'un territoire menacé. L'étude de Benoît Bodart envisage ainsi, sous différents aspects, le rôle du théâtre dans les colonies françaises entre 1870 et 1914, où les opérations se poursuivent, entre conquête et « pacification ». Pratique appréciée par les militaires des troupes coloniales, auteurs et acteurs de leurs pièces, le théâtre est également utilisé pour promouvoir l'acceptation de la politique de la France, en métropole comme dans les territoires conquis. Les actions théâtrales peuvent également être menées à l'encontre du pouvoir dominant et participer à sa chute : c'est ce que tend à montrer l'étude suivante, écrite par Valentina Besia. Elle nous plonge cette fois à Bologne et à Milan, lors du *lungo Quarantotto* (1846-1849) et, plus précisément, à l'occasion des *cinque giornate* milanaises de 1848. Les liens entre théâtre et politique connaissent alors un moment crucial : la censure ayant disparu, l'usage politique du théâtre s'accroît, certaines pièces proposant la représentation sur scène de l'histoire politique en train de s'écrire⁸. En ces circonstances si particulières de la lutte contre l'armée autrichienne, les gens de théâtre sont sur les barricades et ceux des barricades, au théâtre. Les auteurs dramatiques des pièces composées alors, pour la plupart oubliées aujourd'hui, ne sont pour la plupart pas des professionnels ; dans le public, se mêlent toutes les classes sociales, femmes et hommes. Dans sa contribution, Valentina Besia présente et analyse les éléments qui font de cet épisode un moment particulièrement démocratique et populaire de l'histoire du théâtre en guerre.

Les articles qui composent la section « Répertoires et publics » montrent pour leur part l'importance qu'il y a à interroger les répertoires en temps de guerre : non seulement le choix des pièces à des fins de communication politique s'avère être crucial, mais le travail d'écriture et de réécriture des textes dramatiques y apparaît aussi déterminant dans le dialogue qu'il favorise avec le public autour des enjeux de la guerre. Le XVIII^e siècle nous offre deux exemples significatifs de ces procédés. Logan Connors s'est ainsi penché sur les pièces ayant pour thématique principale celle de la désertion, en particulier *Le Déserteur* de Louis-Sébastien Mercier (1770). La pièce fait suite à un opéra-comique de Sedaine et Montigny portant le même titre, et inspire une adaptation – plus positive – de Patrat en 1783. Logan Connors relève que ces textes ont été régulièrement joués, parfois à quelques

• 8 – Sans doute peut-on rapprocher cette situation de celle observée durant la Révolution française. Sur ce sujet, voir, par exemple, BOURDIN Philippe et LOUBINOX Gérard (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand/Vizille, Presses universitaires Blaise-Pascal/musée de la Révolution française, 2004 ou encore GERMANI Ian, « Staging Battles: Representations of War in the Theatre and Festivals of the French Revolution », *European Review of History*, vol. 13-2, juin 2006, p. 203-227.

jours d'intervalle, dans le même théâtre : ainsi en 1771, au Cap-Français, à Saint-Domingue, où l'on donne les versions de Mercier et de Patrat, ou encore à Rouen en septembre 1790, où sont joués la pièce de Mercier, l'opéra-comique de Sedaine puis la pièce anonyme intitulée *L'École du soldat ou les remords du déserteur français* (1768). Il faut noter ici l'importance prise au XVIII^e siècle par le théâtre à destination des soldats, qu'atteste la vitalité des salles de spectacle dans les villes de garnison, alors que, dans le même temps, les pièces aux thèmes « militaires » se font plus nombreuses. Le théâtre à destination de ce public particulier, au-delà du divertissement, s'offre comme un moyen de parfaire l'éducation des soldats, dans le cadre de nouveaux rapports au sein de l'institution militaire entre soldats et officiers. Dans la continuité de cette étude, c'est également la désertion comme thème théâtral qu'abordent ensuite Valeria Pansini et Giovanna Sparacello, et cela malgré un changement d'horizon, à la fois géographique et politique. Une adaptation opératique de la pièce de Mercier par Tarchi et Benincasa figure en effet parmi les œuvres jouées en 1799-1800 au théâtre de Sant'Agostino de Gênes. Valeria Pansini et Giovanna Sparacello reconstituent le répertoire de ce théâtre d'opéra actif sous la République ligurienne (1797-1800), alors que Gênes est assiégée par les armées autrichiennes et une flotte britannique, et en proie aux pires pénuries. À travers l'analyse des livrets réécrits lors des représentations génoises qui nous sont parvenus, cette étude a pu établir des liens entre la dramaturgie du Sant'Agostino et la situation de la ville, en laissant entrevoir non seulement le vécu du public – militaire et civil, français ou génois – qui fréquentait le théâtre, mais aussi la dimension idéologique qui investit, dans ce contexte, la réécriture dramatique.

L'exceptionnalité des temps de guerre peut faire que les conditions de jeu et les spectateurs aient eux aussi un caractère exceptionnel. La place prise par le théâtre dans les camps de prisonniers de la Première et de la Seconde Guerre mondiale est bien connue, éclairée par la littérature comme par le cinéma⁹. Les spectacles des prisonniers de guerre français en Grande-Bretagne durant les guerres napoléoniennes le sont beaucoup moins : c'est par le biais de témoignages mais aussi de rares affiches et programmes que Katherine Astbury explore cet univers théâtral si particulier. Divertissement autorisé par les autorités militaires britanniques, activité d'abord ludique présente aussi bien dans les cautionnements qui accueillent les prisonniers sur parole que sur les pontons ou dans les « prisons de terre », ce théâtre permet aussi l'affirmation de la cohésion entre prisonniers et, à travers un répertoire fortement teinté de patriotisme, celle du sentiment national¹⁰. Pour

• 9 – Le film *La Grande illusion* (1937), de Jean Renoir, en constitue sans doute l'exemple le plus connu.

• 10 – Le potentiel subversif des représentations théâtrales en situation de captivité ou d'occupation est réel. Il n'échappe pas aux autorités d'occupation entre 1940 et 1944, et cela même dans les

les prisonniers du château de Portchester, dans le sud de l'Angleterre, ce discours patriotique a pu prendre une dimension particulière : les pièces jouées au rez-de-chaussée du donjon devant un public pour une part anglais résonnaient en effet bien au-delà – l'expérience l'a montré –, jusque dans les étages supérieurs. Ainsi, malgré la jauge réduite de la salle, les propos des acteurs étaient perceptibles par des centaines de prisonniers, y compris lorsque les représentations mettaient en scène des récits d'évasions.

Autre contexte, autre rapport du public – militaire notamment – au répertoire : Clémence Caritté s'intéresse à la récupération sociopolitique à double-tranchant dont *Cyrano de Bergerac* a été l'objet pendant la Grande Guerre. Pièce emblématique de « l'esprit français » dès sa création, elle a été jouée, parodiée et parfois subvertie tout au long de la guerre. Ainsi sert-elle de moyen d'expression aux poilus pour qui Cyrano constitue d'abord une figure de projection, leur servant de porte-parole, mais aussi bientôt de repoussoir, le panache n'ayant plus cours dans les tranchées. Brocarder Cyrano leur permet ainsi de représenter et de dire leur guerre, loin de tout idéalisme, tandis qu'à l'arrière, d'autres acteurs se sont emparés de la pièce : objet de pastiches, de reprises dans le genre alors très en vogue de la revue, elle sert à vivifier l'esprit patriotique. Les représentations de *Cyrano* à la Porte Saint-Martin, destinées aux civils, aux permissionnaires ou aux convalescents, concourent ainsi en quelque sorte au « bourrage de crâne » dont les soldats sur le front cherchent à l'inverse, par leurs spectacles parodiques sur le même thème cyranesque, à se défaire.

Si le contexte de la guerre confère un sens particulier au choix de certaines pièces du répertoire, facilitant par l'intrication des contextes l'expression des discours politiques et leur partage par le public, la question même de l'*engagement des différents acteurs de la scène théâtrale* mérite ainsi d'être posée. Les comédiens, mais aussi les auteurs, les metteurs en scène, les impresarios, les directeurs de salles de théâtre qui, sous des formes diverses, contribuent à alimenter la dramaturgie et à la faire vivre auprès du public, s'engagent d'une certaine manière également dans le conflit. Dans un quotidien bouleversé par la guerre, le maintien d'une programmation théâtrale peut constituer, en soi, un acte militant. Par sa notoriété, par son aura, l'artiste en temps de guerre a souvent une fonction politique puissante. Lorsque,

patronages ruraux de Bretagne. Il faut ainsi soumettre aux services rennais du *Sipo-SD*, en charge aussi de la lutte contre les organisations de Résistance, les demandes préalables à toute représentation théâtrale, à l'instar de celle envoyée pour « une séance théâtrale » programmée dans la petite commune de Merléac (Côtes-du-Nord) en septembre 1943 au profit des prisonniers de guerre : « les pièces prévues au programme de cette dernière, à savoir *Le poignard malais* et *À propos de pattes* ont déjà obtenu le visa de la Censure allemande » indique le préfet dans son courrier du 27 août 1943 ; Arch. départementales des Côtes-d'Armor, 2 W 143.

par son art, il prend position sur le conflit en cours, son message n'est que plus frappant. Deux portraits d'artistes engagés viennent illustrer quelques aspects de cette question dans la quatrième partie de cet ouvrage, consacrée à « l'artiste face à l'engagement en temps de guerre », en lui apportant tour à tour un éclairage différent. Dans l'étude de Corinne François-Denève, cette thématique est abordée à travers le filtre de la création littéraire qui, *a posteriori*, façonne une image d'artiste activiste : deux ans après la fin de la Grande Guerre, Yorska, la protégée de Sarah Bernhardt, fondatrice du théâtre français de New York en 1913, publie *Une actrice française aux États-Unis* (1920), récit autobiographique dans lequel elle présente ses efforts pour promouvoir depuis les planches l'entrée en guerre des États-Unis. Tout autre est, pendant la guerre d'Algérie, le parcours de Raymond Hermantier, issu du TNP. Hadj Miliani, dans l'étude qu'il lui consacre, a placé son itinéraire en terre algérienne entre 1959 et 1962 sous l'angle de l'« entre-deux », notion qu'il emprunte, à la suite de Fanny Colonna, à Richard White. Diversité et volontarisme caractérisent l'entreprise du Groupe d'action culturelle (GAC) qu'Hermantier fonde et dirige dans ces années et qui entend associer des comédiens militaires et civils, des comédiens français et arabes : c'est le pari fou de poursuivre l'action du théâtre populaire dans un pays déchiré par la guerre... Cette entreprise originale, à contre-courant, n'a pas toujours été bien reçue ni bien comprise. Engagé pour le théâtre populaire mais refusant de s'engager dans la guerre, Raymond Hermantier s'est heurté à l'incompréhension de ses pairs, et cette partie de son œuvre a longtemps été occultée en France, marginalisée, en dépit de sa force et de son originalité. À travers ces deux exemples, c'est autant la question de l'engagement des artistes dans la guerre que celle de la lecture rétrospective de leurs itinéraires qui est posée.

L'ébranlement matériel et existentiel apporté par la guerre influence et contraint aussi la création théâtrale. Étudier la dramaturgie d'urgence permet de soulever un certain nombre de questions, dont celle de la légitimité des genres à exprimer le conflit, question sans doute nouvelle depuis l'émergence des guerres modernes qui ont bouleversé la création artistique dans son ensemble. L'article d'Hélène Beauchamps, en ouverture de la dernière section consacrée à « La création théâtrale sous la contrainte de la guerre », confronte des corpus de pièces issues de la Grande Guerre et de la guerre d'Espagne, dans une perspective comparatiste. Elle cherche à montrer en quoi le genre de la tragédie se trouve questionné et renouvelé par les premiers conflits modernes. Si les tonalités ironiques et la mise en exergue de l'absurdité des guerres sapent le genre, la dimension édifiante reste sa constante la plus remarquable. À sa suite, l'étude de Fanny Blin nous permet de réfléchir aux raisons de la persistance dans le temps ou, au contraire, de l'oubli de la dramaturgie d'urgence, une fois passés les événements qui lui ont donné naissance. La pièce *De um momento a otro*, écrite par Rafael Alberti dans les années de la guerre

civile espagnole et terminée à Paris, pendant l'exil de l'auteur, est au centre de son étude. D'autres écrits de la poésie et de la dramaturgie d'urgence sont devenus, après les longues années de censure, emblématiques de la guerre d'Espagne. La pièce d'Alberti, bien que mettant en scène de manière exemplaire, par la confrontation de deux frères, le conflit pendant lequel elle a vu le jour, est en revanche tombée dans l'oubli, ce qui pousse Fanny Blin à s'interroger sur les mécanismes de cet oubli qui a perduré après la fin de la dictature franquiste. Enfin, la contribution d'Oriane Delacroix poursuit la réflexion sur la création théâtrale en temps de guerre en étudiant un conflit plus récent : elle s'intéresse à la mise en scène par Susan Sontag dans Sarajevo assiégée, en 1993, d'*En attendant Godot*. S'aidant des témoignages de ceux qui ont contribué à réaliser ce spectacle, dont la metteuse en scène, mais aussi des comptes rendus de la presse, elle montre en quoi le théâtre est devenu un lieu de résistance symbolique dans les conditions dramatiques du siège le plus long du ^{xx}e siècle, malgré les difficultés logistiques et pratiques.

Pour clore ce volume, nous avons, enfin, voulu donner la parole à Mountajab Sakr, artiste et ancien professeur de théâtre à l'Institut d'art dramatique et à l'université de Damas. En nous plongeant dans l'actualité la plus sombre, il témoigne des conditions extrêmement difficiles qui sont celles du théâtre en Syrie depuis le début de la guerre. Entravé dans son développement par le conflit, durement frappé par la destruction de ses scènes comme par la mort de ses artistes, le théâtre syrien est dans une phase d'involution. À travers quelques exemples de la dramaturgie syrienne en temps de guerre, Mountajab Sakr saisit la difficulté des auteurs et des metteurs en scène à exprimer une vision de la guerre complexe et profonde et à communiquer avec le public dans une situation de chaos et d'extrême brutalité.



Dans son article inséré dans le volume intitulé *Le théâtre pendant la guerre*, publié en 1916, Camille Le Senne propose un rapide bilan des effets de l'entrée en guerre sur les spectacles parisiens à l'été et à l'automne 1914 :

« On sait quelle crise théâtrale brusque, et, au premier abord, de durée presque infinie, la Grande Guerre provoqua en août 1914, quelques semaines avant la date habituelle des rentrées. La réouverture fut singulièrement tardive et cahotée. Il y eut peu de spectacles en 1914 ; la Comédie française elle-même n'entrebâilla ses portes qu'avec hésitation ; elle donna cependant un Noël héroïque à la fin de décembre, avec *Horace*. Choix excellent. Corneille, en tant que poète, est parfois raffiné, quintessencié. En tant qu'indicateur de directions morales, il est sans pareil pour la vision claire, nette, définitive, des routes à suivre. Horace n'indique pas seulement qu'on doit être patriote avec ferveur et constance ; il enseigne aussi qu'on

doit l'être sans arrière-pensée, sans complication intellectuelle ou sentimentale, si l'on veut remporter la victoire¹¹. »

Force destructrice, source de désorganisation, la guerre conduit rapidement à des adaptations, pousse à repenser lieux et acteurs, à mobiliser de nouveaux répertoires ou à (ré-) inventer de nouvelles formes d'expression théâtrale. Les études ici proposées le montrent : de Sarajevo au château de Portchester, de Gênes assiégée à l'Espagne en guerre, de l'Algérie à la Syrie déchirée, le théâtre, entre autres formes d'expression artistique, joue un rôle important en temps de conflit, tant pour les auteurs, pour les acteurs que pour le public.

Loin d'épuiser un sujet particulièrement riche, ce volume invite à poursuivre l'enquête, à la croisée de l'approche pluridisciplinaire qui a été la nôtre ici, entre histoire, littérature et études théâtrales.

• 11 – LE SENNE Camille, « Le théâtre héroïque et patriotique », in *Le théâtre pendant la guerre. Notices et documents*, Paris, Publications de la Société de l'histoire du théâtre, 1916, p. 26.