

Médiévales et actuelles. Investigations sur quelques pièces de théâtre du temps de la tourmente (1939-1945).

« Le théâtre français exerça durant la guerre une vive attraction sur le public français. Contempler les drames passés, assister au conflit des forces morales éternelles, n'était-ce pas le moyen d'échapper aux angoisses du présent, à l'obsession du conflit, la plus efficace des "catharsis" ? Matinées et soirées remplacèrent les promenades dominicales en auto et les dîners de famille. Les théâtres réalisèrent des recettes importantes. Il était souvent impossible de retenir des places ; un marché noir des fauteuils s'organisa vite¹. » Ces quelques lignes de Louis Hautecoeur, secrétaire général des Beaux Arts sous Vichy, soulignent une vérité : la forte fréquentation des théâtres sous l'Occupation, - une « euphorie théâtrale » dira un historien contemporain² - et invitent à une réflexion sur sa signification : en quel sens cette affluence manifeste-t-elle une échappatoire aux difficultés du présent ? De l'autre côté du spectre politique, une résistante, alors membre du Parti communiste aboutissait, au même constat. Elle liait les afflux devant les scènes aux dures conditions matérielles³, mais elle ajoutait, consciente de la dimension politique des spectacles et de leur succès : « Ce qu'on leur propose là, c'est de l'évasion, comment n'iraient-ils pas ? Évasion dite "poétique" et le mot recouvre de bien suspectes marchandises ; évasion dans le temps : Jeanne d'Arc, Marie Stuart, Philippe le Bel, la princesse des Ursins, tout est bon. » En un temps où l'histoire, n'était « plus qu'un jeu de masques dans le magasin aux accessoires des comédiens de Propagande » ou un moyen d' « honnir (...) le régime hypocrite qui s'installait sous l'œil complaisant du vainqueur »⁴, le théâtre historique prospérait et, parmi les périodes abordées, le Moyen Âge plaisait beaucoup. Pendant la guerre, Julien Luchaire écrivit et fit jouer des drames, vite oubliés, placés dans l'Italie médiévale ; Sacha Guitry se vit refuser par la censure une pièce se déroulant pendant la guerre de Cent ans ; Claude Vermorel fit jouer *Jeanne avec nous*, saluée unanimement à la Libération comme résistante. Par un parcours autour de ces trois auteurs et situations ce que l'on propose ici est une approche des liens entre des circonstances tourmentées et des œuvres, saisies dans leur texte, comme dans ce que l'on peut percevoir de leur genèse et de leur réception.

*

*

*

C'est sur le tard, à l'aube de la soixantaine, que Julien Luchaire se lança dans l'écriture de pièces de théâtre. Sa vocation pour la littérature était pourtant ancienne. Contrecarrée par un habitus familial qui le poussait vers une carrière universitaire, recouverte ensuite par de multiples activités intellectuelles et administratives, l'envie d'imaginer pour la scène ne se concrétisa qu'au début des années 30, à la faveur d'un emploi du temps moins chargé. Médiévales, ses pièces ne le furent pas toutes. Mais un atavisme familial - son père, Achille, fut l'un des grands médiévistes de la fin du XIX^e siècle - et l'étude de cette période, entre autres, dans le cadre italien, le portaient naturellement à placer nombre de ses intrigues dans cette époque.

Sa première pièce médiévale, - si l'on excepte *Boccace, conte 19* jouée en 1934 -, Julien Luchaire la propose en janvier 1939 sous le titre *Le Tocsin*. Dans une ville italienne du XV^e siècle, l'universitaire élabore une histoire autour de plusieurs personnages typiques : Gino, jeune chef socialiste, ardent et idéaliste ; Malavolti, responsable de l'ordre dans la cité ; Saracini, financier prospère, intrigant et intelligent ; Barthélemy, commerçant dynamique ; Stracca, boucher vigoureux ; Béatrice, fille de Malavolti. Tous veulent le bonheur de

¹ Louis Hautecoeur, *Les Beaux-Arts en France, passé et avenir*, Paris, A. et J. Picard, 1948, p. 219.

² Serge Added, « L'euphorie théâtrale dans Paris occupé », Jean-Pierre Rioux, (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1990, p. 315-350. Sur le succès du théâtre sous l'Occupation, voir aussi Stéphanie Corcy-Debray, *La vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2005.

³ « Jamais on n'est allé autant au théâtre, au cinéma. Le dimanche après-midi, les gens qui n'ont pas de feu chez eux s'amusent en longue file aux guichets des théâtres comme aux portes des triperies. », Édith Thomas, *Pages de journal : 1939-1944. Suivies de Journal intime de monsieur Célestin Costedet*, Paris, V. Hamy, 1995, p. 166. La réflexion est datée du « 24 février 1942 ». Sur Édith Thomas, voir Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas, passionnément résistante*, Paris, Éditions Autrement, 2007.

⁴ Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1993 (1^{re} éd. 1954), p. 12-13.

leur parti et de leur ville où les dangers et les tensions s'accumulent. Malavolti et Saracini font entrer Gino au gouvernement. Le peuple, heureux d'avoir son porte-parole dans les arcanes du pouvoir, ne tarde pas à critiquer cette situation : coupé des réalités du plus grand nombre, manipulé, il n'a pas entrepris les changements qu'il a mis dans le cœur des pauvres lorsqu'il était dans l'opposition⁵. Les Etats voisins menacent la cité car la politique sociale menée par Gino entraîne des tensions chez eux, il faut donc, disent les conservateurs, que le gouvernement recule. Alors que Gino déclare que s'il ne peut poursuivre dans la voie du progrès social autant qu'il retourne à son établi, Saracini lui fait comprendre qu'il ne peut réintégrer son monde, qu'il fait désormais partie de ceux qui ont le pouvoir, que son mariage avec Béatrice a changé la donne. Le pays s'enfoncé dans la misère, la guerre menace et la révolution gronde. Suite à une attaque contre Béatrice, les tenants de l'autorité donnent à Gino les pleins pouvoirs. Devenu dictateur, Gino ne peut rétablir l'ordre que par la répression et la restriction des libertés. Des comploteurs riches trament contre le gouvernement ; des meneurs dans le peuple veulent déclencher une révolution, Gino, renseigné, a prévu une opération contre eux. La dernière scène se déroule près du tocsin. Stracca a voulu le sonner mais Malavolti l'a tué alors qu'il écoutait Gino tenter de le raisonner afin d'éviter le massacre des camarades. Gino annonce à Saracini et Malavolti que puisqu'il n'a pu concilier les intérêts de tous et aboutir au bonheur de la cité, il va sonner la cloche ; Malavolti se prépare à l'abattre ; Béatrice se précipite et s'accroche frénétiquement à la corde. Alors que de toutes parts les révolutionnaires affluent, la situation ne dégénère pas car la mère de Stracca cache les véritables circonstances de la mort de son fils et déclare qu'il lui a glissé qu'il fallait absolument rétablir la concorde dans la ville. Alors que les protagonistes de tous les camps discutent de l'avenir, Béatrice et Gino s'éloignent discrètement.

En écrivant cette pièce, l'écrivain retrouvait un cadre qu'il avait étudié en historien. Après une thèse sur l'histoire intellectuelle italienne du début du XIX^e siècle⁶, ce normalien devint Maître de conférences puis Professeur de langue et littérature italiennes auprès des Facultés de Lyon puis de Grenoble. Son livre *Les Sociétés italiennes du XIII^e au XV^e siècle* publié en 1933 le préparait particulièrement à situer personnages et intrigue dans une ville italienne du Moyen Age. En effet, il y décrivait les luttes des partis dans les communes où les grands gagnants du développement du capitalisme, phénomène majeur de ce temps, les marchands et banquiers, entendaient occuper les premières places dans l'Etat tandis que la moyenne bourgeoisie, mais aussi la masse des petits patrons, boutiquiers et artisans libres réclamaient leur part du pouvoir. De nombreuses pages s'attardaient sur les tyrannies qui naissaient lorsque le peuple ne réussissait pas à assurer sa victoire sur les nobles et confiait l'autorité à un chef issu de ses rangs⁷.

Avant de revenir sur les rapports entre l'actualité de la fin des années 30 et *Le Tocsin*, un détour par une pièce rédigée à la même époque - *Le monde est petit* - s'impose. La pièce offre une intrigue contemporaine. Un jeune industriel - Jacques Delatour - atterrit fortuitement dans une région reculée proche des sources de l'Amazone⁸. Il y rencontre quelques Français descendant de nobles ayant fui la Révolution française et qui vivent hors du temps, bloqué à la fin du XVIII^e siècle. Le héros, qui craint de transformer un royaume protégé des méfaits d'un progrès ayant créé un monde dangereux qu'il a préféré quitter, se trouve contraint d'introduire des nouveautés technologiques qui bouleversent les mentalités et les habitudes. Obligé par une situation dangereuse, il accepte le pouvoir. Luchaire, dans l'acte III peint une réunion au sommet entre grandes puissances qui discutent des modalités de la conquête d'une zone inconnue de l'Amérique du Sud. Delatour fait une entrée stupéfiante en tant que « ministre plénipotentiaire d'Amazonie ». D'abord, il s'oppose au projet et demande un statut comparable aux parcs nationaux pour son pays d'adoption, puis, devenant « raisonnable », propose un plan « secret » d'« exploitation intensive et totalitaire » qui passe par un bond en avant vers le progrès et son incarnation en dictateur capable de se faire Dieu pour sa population. Il quitte la commission tandis que ses trois interlocuteurs stupéfaits envisagent de le coffrer. L'acte IV s'ouvre sur une Amazonie transformée par le modernisme. Des individus occupant des postes importants s'inquiètent officiellement de l'absence du dictateur parti depuis six mois combattre trois armées de 200 000 hommes en marche contre le pays, mais conspirent contre lui. A l'annonce de la rumeur de sa mort, ils découvrent qu'ils ont préparé trois constitutions soumises à la reine qui semble toujours vivre dans l'Ancien Régime. Soudain, Jacques est de retour. Il annonce que le danger est écarté pour longtemps car il a vendu le pays pour très cher aux trois puissances qui se sont rencontrées sur le chemin de la conquête et se sont détruites mutuellement dans une guerre mondiale. La nouvelle ne réjouit pas

⁵ Stracca, le boucher, dit à Gino qui tente de lui faire comprendre que des bouleversements rapides ne sont pas possibles : « On a compris que c'est tout le système qui ne va pas. Et c'est toi qui nous l'as dit. »

⁶ Julien Luchaire, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Paris, Hachette, 1906, XVIII-339 p.

⁷ Julien Luchaire, *Les Sociétés italiennes du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1933, 214 p

⁸ Dans le cadre de son action à l'Organisation de la Coopération intellectuelle, il avait effectué un voyage au Brésil au début des années 30.

spécialement les ministres car l'activité et l'ordre du pays reposent tout entier sur la crainte de l'extérieur. Jacques, pour éviter la révolte, désire abandonner ses pleins pouvoirs pour une constitution juste. On lui annonce que le peuple veut profiter de la déchéance des adversaires pour établir sa jeune puissance sur le reste du monde. De plus, on le prévient que s'il renonce au pouvoir alors il passera pour fou et sera enfermé à vie, il doit donc rester dictateur. Tandis que les ministres et la foule palabrent sur l'avenir, Jacques, avec Sophie, s'enfuit lentement de ces mondes trop agités.

Deux grandes similitudes entre *Le Tocsin* et *Le monde est petit*. Un même type d'héros : il arrive à la tête d'un pays sans l'avoir voulu et, à la fin, quitte la vie politique et même la communauté pour vivre tranquille avec l'élue de son cœur. Un même thème dominant : la difficulté du pouvoir et l'impossibilité de l'exercer au bénéfice de purs idéaux. Une lettre, datée du 26 janvier 1939, adressée au directeur du théâtre montre clairement qu'avec *Le Tocsin*, l'auteur dramatique ne renouait pas innocemment avec une époque qu'il avait étudiée en historien :

« Mon cher Directeur,

Voici le Tocsin. Est-il impossible de présenter au public une pièce où les grandes positions politiques d'aujourd'hui sont dessinées, sous le voile de l'histoire, et, je crois, très objectivement, - mais nettement ? Vous en jugerez⁹. »

L'éventail des positions et réflexions politiques déployées dans *Le Tocsin* comme dans *Le monde est petit* s'avère effectivement un beau miroir de la fin des années 30. Lorsque Barthélemy, un élu qui est commerçant, déclare : « Je ne crois pas, que, maintenant ; il suffise d'une apparence de changement. Les bourgeois de ma classe ont bien compris ce qui s'est passé. Depuis la dernière révolution, qu'ils avaient cru faire pour eux-mêmes, ils se sont vu reprendre peu à peu le pouvoir par les financiers et les militaires. Il faut que vous fassiez de réels sacrifices. », on a là le résumé de la pensée de nombre de déçus de la génération de 1930 tentés d'adopter des positions radicales. Ailleurs, quand Saracini explique à Béatrice : « Tous dans le pays, même ceux qui n'en voulaient pas, s'attendent à de grands changements. Nous sommes à une de ces minutes uniques où les vieilles forteresses peuvent s'écrouler comme des châteaux de cartes. Comment Gino ne l'a-t-il pas compris, et qu'est-ce que ce révolutionnaire qui a peur de la révolution ? », on retrouve quelque chose de la tension qui a agité les révolutionnaires de tous bords au cours des années 30 et qui continuait d'animer les partisans d'une révolution nationale, voire fasciste.

Son Gino, socialiste, idéaliste, amené à la tête du pouvoir par une machination qu'il n'a pas vue et qui va certainement permettre à ses ennemis de ternir ses idées et de durcir avec l'appui du plus grand nombre l'exercice du pouvoir, fournit l'occasion de glisser des réflexions sur les hommes providentiels et la façon dont les régimes autoritaires justifient leurs décisions. Ainsi, cette tirade de Gino :

« Mon despotisme n'est qu'une délégation du droit des faibles en face des forts. En attendant qu'il puisse être donné à chaque homme une puissance égale, le dictateur assure, non seulement l'ordre, mais la justice. Si je disparaissais, ceux qui possèdent opprimeront de nouveau les pauvres, et les pauvres recommenceront à troubler l'Etat. (...) Vous m'avez dit un jour que je ne saurais pas sévir. Je l'ai fait. Je continuerai. C'est sans joie. Mais je n'aurai pas de pitié pour ceux qui mettent leurs ambitions ou leurs haines au-dessus des intérêts du pays. Il reste assez de gens qui croient en moi, assez d'autres qui ont peur de moi, pour que je puisse poursuivre mon chemin longtemps encore. »

Dans sa pièce, Julien Luchaire ne dénonce ni n'exalte certaines positions idéologiques. Son propos est autre, supérieur, orienté par deux idées clefs : l'effet délétère de l'argent et l'impossible réussite des idéaux et des idéalistes. Ses personnages et son intrigue évoquent le pouvoir de l'argent et ses effets nocifs. Ainsi cette conversation entre Saracini et Gino :

Saracini : « Mon cher, dans le monde d'aujourd'hui, il n'y a plus que deux forces : l'argent et l'opinion. En temps normal, la première achète la seconde, et il n'y a pas de question. Vous avez réussi à soulever celle-ci contre celle-là ; rien ne va plus. Mais qu'avez-vous à gagner à un conflit brutal ? Vous n'êtes pas sûr de vaincre. Vous savez bien que vous aurez contre vous, non seulement ceux qui détiennent l'argent et la force matérielle, mais tous ceux qui profitent de ceux-là ; ils sont beaucoup plus nombreux ; et tous ceux qui croient en profiter, ou qui l'espèrent, plus nombreux encore. Barthélemy sort d'ici ; je n'ai pas besoin de vous dire comment, mis au pied du mur, il a choisi entre l'amour des grands principes et l'amour du gain. »

Gino : « Posséder, ou vouloir posséder, est le même mal. Ce qu'il faudrait supprimer, c'est le désir d'amasser de l'argent, et le pouvoir de le faire. Je ne pense pas que nous puissions nous entendre là-dessus, Monsieur Saracini. »

⁹ Fonds « Théâtre de l'Odéon », Boîte 325, BNF, Département des Arts et Spectacles. Les citations de toutes les œuvres théâtrales de Julien Luchaire proviennent des manuscrits déposés dans ce fonds.

Ces facettes de sa pièce et de ses personnages correspondent aux convictions profondes de Luchaire. Dans ses mémoires, revenant sur son état d'esprit devant les délations se multipliant juste après le début de la collaboration, tant dans les écoles que dans les quartiers, et son dégoût à l'égard des actes d'une police phagocytée par la pègre ou relayée, voire dépassée, par les légions et milices, il écrit :

« J'avais vu, dans le régime de Vichy, triompher les mêmes conceptions et les mêmes intérêts qui avaient entravé, depuis longtemps, l'évolution de la troisième République, (...), auxquels s'étaient heurtées les ambitions que j'avais eues pour la Coopération intellectuelle. La "révolution nationale" était, malgré certaines apparences affectées, "bourgeoise". Elle groupait des possédants, héritiers de situations acquises ; des adorateurs du veau d'or et de l'idole nationale, ceux qui veulent bien octroyer des améliorations au sort des humbles, mais n'admettent pas qu'ils les exigent : ceux que le syndicalisme inquiète, que le socialisme exaspère, que le seul mot de communisme fait trembler de haine. Ceux qui exultaient à l'idée qu'on effaçait enfin le souvenir de 1789. (...) La source principale du mal me semblait être la liberté illimitée donnée au désir et à la possibilité du gain. De là venaient essentiellement la bassesse, l'injustice, - et la guerre, car, à bien y regarder, les nations étaient des coopératives d'avidités dressées les unes contre les autres, masquées d'illusions généreuses. Dans la conjoncture mondiale actuelle, - la lutte mortelle entre le capitalisme et le socialisme, ancienne mais arrivant à sa phase aiguë - je voyais la lutte plus ancienne, inexpiable aussi, entre la Cupidité, mère de la violence, et le Désintéressement, père de la bonne volonté. (...) Par le "Désintéressement", j'entendais l'attitude morale des hommes dont l'intention, en agissant, est *surtout* d'accomplir un ouvrage et d'être utiles, et qui n'attendent en échange que les moyens de vivre décemment, une récompense à la mesure de leurs mérites. Par la Cupidité, j'entendais l'attitude morale des hommes qui cherchent *avant tout* à gagner le plus possible : argent, honneur, puissance. Deux catégories d'hommes diamétralement différentes, opposées. Dans mon pays et dans beaucoup d'autres, l'édifice social était construit de façon à favoriser la seconde catégorie. Or, il n'était pas utopique d'imaginer sinon qu'il pourrait n'y avoir plus que des hommes de la première catégorie, du moins qu'ils aient la prévalence. Il y en avait beaucoup, dans les pays les plus capitalistes. Mon grand-père, mon père et moi-même en étions. Nous contentant de notre traitement à la fin de chaque mois, avec de très rares et modestes suppléments, nous avions été utiles et avons vécu dignement. L'appât de la richesse privée n'était nullement nécessaire pour assurer la productivité et la prospérité d'une nation. Cet appât supprimé, le corps social serait assaini tout entier, jusque dans sa moelle. Etendre à tout le corps le régime de la première catégorie aurait dû se faire sans bouleversement, n'était la résistance acharnée des bénéficiaires de la seconde

Il fallut donc que le mercantilisme devînt un objet d'horreur, comme le vol qualifié. (...) Mercantilisme, mal de tous les temps, gangrène du nôtre. La lutte contre la cupidité, menée depuis des siècles par presque toutes les religions et presque toutes les morales, pouvait-elle aboutir prochainement grâce à la catastrophe mondiale ? N'était-il pas fou d'en avoir même l'idée. La révolution russe avait extirpé la Cupidité d'un grand pays, au moins dans les grandes lignes. Mais par de terribles violences exercées par une minorité. Pouvaient-ils imaginer que le même effet put être obtenu par la volonté de la majorité d'un peuple ? de chacun des grands peuples en même temps ? (...) J'avais eu, dès ma jeunesse, comme de naissance, l'horreur des Avides. Pourquoi serait-il impossible que cette répugnance devînt générale et souveraine ? La race des Avides se reconnaît à des signes particuliers, souvent à des signes physiques. Les Avides de naissance ne sont pas légion ; le plus grand nombre ne fait que suivre leur exemple, par que cet exemple est libre et qu'ils triomphent. Les peuples étaient empoisonnés par une écume. Il y avait aussi les petites bandes de jouisseurs effrénés : mais ils étaient, comme jadis du régime aristocratique, les sous-produits du régime capitaliste, et devaient disparaître avec lui. Je me serais fait fort de reconnaître, sur cent individus, les cinq ou six vrais Avides, congénitaux et inguérissables ; ceux-là éliminés de la terre, l'humanité se serait assainie¹⁰. »

La volonté explicite de dépeindre les débats et inquiétudes politiques de son temps s'appuyait sur une grande expérience de cette sphère. En effet, parallèlement à sa carrière universitaire, puis à plein temps, Julien Luchaire a mené un beau parcours dans le domaine des relations culturelles internationales. Dès 1909, il fonde, puis dirige, l'Institut français de Florence, institution pionnière en matière de rayonnement de la culture française à l'étranger¹¹. Entré à la SDN en 1919, il effectue un gros travail pour faire créer l'Institut international de Coopération intellectuelle à Paris, ancêtre de l'UNESCO¹², dont il devient directeur en juillet 1925 jusqu'à sa démission en 1930. Détaché de ses responsabilités à la SDN, il ne peut renouer, faute de poste vacant, avec l'inspection. Il refuse, parce qu'il trouve cette opportunité peu « émouvante » et qu'elle obligerait sa femme à un « exil en province », le poste de recteur de l'Université de Rennes. Jusqu'en 1938, année où il retrouve son métier d'inspecteur général, il n'occupe pas de véritable fonction officielle. Homme au large spectre de fréquentations politiques - depuis le communiste Marcel Cachin jusqu'à Maurice Barrès, en passant par Laval ou Daladier -, il se présente dans les rangs du parti radical aux élections législatives. Devenu candidat un peu par hasard, il n'est pas élu, et cela reste sa seule tentative électorale. Fort de son expérience internationale, il enseigne à l'École des Hautes Etudes Sociales, dont il préside le comité d'enseignement de 1932 à 1937, et y fait créer une section d'Hautes Etudes Internationales pour préparer aux concours du quai d'Orsay. Ainsi, de par ses fonctions passées et présentes et son intense réseau de relations en France et en Europe, situation renforcée par son mariage en 1929, en troisième noces, avec Antonina Vallentin, intellectuelle allemande très proche de nombreuses figures de Weimar et d'écrivains, d'artistes et de scientifiques en opposition à l'Allemagne

¹⁰ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II. 1914-1950*, Florence, Leo S. Olschki, 1965, p. 301-303.

¹¹ Isabelle Renard, *L'Institut français de Florence (1900-1920) : un épisode des relations franco-italiennes au début du XX^e siècle*, Paris, École française de Rome, 2001, X-501 p.

¹² Jean-Jacques Renollet, *L'UNESCO oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, 352 p.

hitlérienne, Julien Luchaire est un homme très informé, fort sensible à la montée des dictatures et qui connaît de l'intérieur les débats politiques de son temps.

Certainement, passent dans le théâtre de Luchaire la déception et l'amertume de son échec à la tête de l'Institut international de Coopération intellectuelle. Il voulait pour cette institution une plus grande internationalisation mais se heurta aux intérêts nationalistes¹³. Dans *Le Désarmement moral*¹⁴, publié en 1932, il résumait ses convictions et appelait à un « internationalisme » d'un genre nouveau qui poserait les fondements spirituels d'un ordre international pacifique et expliquait la nécessité expresse de désarmer les mentalités et les esprits car les guerres s'avèrent extrêmement coûteuses pour l'humanité. C'est un peu de cet échec qui nourrit les personnages de Gino et Jacques Delatour. En effet, *Le Tocsin* et *Le monde est petit* dépeignent l'incapacité de changer les choses et l'impossibilité de réunir les forces et les intelligences pour le bien commun déchiré par les intérêts particuliers et les conflits. Les héros finissent par quitter la scène politique, résignés par la difficulté et la complexité¹⁵ d'exercer le pouvoir, avec justice et équité pour le bonheur de tous. Œuvres pessimistes, la morale en est simple : la concurrence des intérêts et la pesanteur des événements dissolvent, corrompent ou écrasent les idéalistes, même les plus sincères.

Si Julien Luchaire écrit *Le Tocsin* alors que les nuages s'accumulaient sur l'Europe, il lui fallut bien plus de temps pour achever une autre pièce médiévale : *François d'Assise*. Dans ses souvenirs, l'Inspecteur général raconte :

« Septembre 1939 ... "Aimez-vous les uns les autres". Dans la tiédeur ensoleillée de Colombet, j'étais en train d'écrire une pièce sur *François d'Assise*. J'en avais depuis longtemps le désir : il était devenu, brusquement, une irrésistible, injonction intérieure. Ainsi, au moment où se déchaîna la haine, j'étais sur les doux rivages de la Méditerranée, en compagnie du tendre Poverello. Le temps de courir à Paris, et de revenir à Grenoble où l'on m'envoyait en mission ... En pensée, je n'ai pas quitté François, je ne le pouvais pas. Toutes mes heures disponibles, je les lui ai consacrées, pendant les mois de l'affreuse attente¹⁶. »

Envoyé à Grenoble assister le Recteur dans la quête de remplaçants pour les mobilisés gagnant le front, il continue d'écrire : « Je lisais dans le hall de l'hôtel des scènes de mon *St-François* devant un petit auditoire, où des dames pieuses se disaient enchantées. C'était absurde. Pas plus absurde que tant d'autres façons de tuer le temps pendant cette veillée de catastrophe¹⁷. » La pièce avance, de retour à Paris, pendant la drôle de guerre, la débâcle et l'exode, mais lentement, les tumultueuses circonstances et le choix de l'écrire en vers ralentissent la progression.

A partir de l'été 1940, Luchaire réside à Clermont-Ferrand. Un an plus tard, le 15 août 1941, l'Etat le met la retraite par décret¹⁸, comme bien d'autres fonctionnaires de sa génération, et avant l'âge limite. Achevée, sa pièce, pour être jouée, doit recevoir l'agrément de la censure. Il n'a pas à aller bien loin puisque le service « livres et spectacles » du secrétariat d'Etat à l'information réside dans la capitale auvergnate. Georges Ricou, alors chef ce petit département de six personnes qui avait en charge les livres, mais aussi tous les spectacles, refuse la pièce. Le censeur justifie sa décision par deux arguments : « le mot de "Liberté", qui figurait en exergue sur le rideau du 1er acte, était à lui seul rédhibitoire (...) il barra d'un grand coup de crayon bleu le mot "reître", qui pouvait, me dit-il, éveiller la susceptibilité d'un lecteur allemand¹⁹. » Luchaire argumenta que les censeurs allemands n'auraient certainement rien dit, Ricou ne céda pas. Le « Reître » est un type de cavalier d'origine germanique, armé d'au moins d'une paire de pistolets, d'une épée et d'une dague, employé comme mercenaire dans les guerres de religion en France au XVI^e siècle. Ce n'était probablement pas l'anachronisme qui gênait Georges Ricou mais que ce terme en vint à désigner un homme brutal qui ne se complaît que dans la guerre et la violence. En janvier 1942, René Johannet remplace Georges Ricou à la direction du service. Sans rappeler sa

¹³ Albert Einstein, que Luchaire connût par le biais de la CICI et dont sa femme était proche, avait apprécié ses efforts. Dans une lettre adressé à Paul Painlevé, le physicien parle de « la gestion véritablement exemplaire de M. Luchaire sur le plan de l'objectivité internationale », Lettre du 9 avril 1930, in Albert Einstein, *Correspondances françaises*, Paris, Éd. du Seuil, Éd. du CNRS, 1989, p. 248.

¹⁴ Julien Luchaire, *Le Désarmement moral*, Paris, Valois, 1932, 187 p.

¹⁵ Dans *Le Tocsin*, Malavolti avertit Gino, à qui il a proposé d'entrer au gouvernement, que gouverner n'est pas simple : « C'est dans tous les pays un sombre endroit que celui où l'on gouverne. Les quatre vents du ciel y poussant par les fenêtres et par-dessous les portes une odeur de souffrance et de haine ; les murs suintent le drame même par les plus beaux jours, et dans l'encre où vous trempez votre plume pour signer le plus innocent décret, il y a toujours un peu de sang. Vous regretterez parfois le temps où vous déclamiez contre nous sur les places publiques. Vous voyez que je ne vous prends pas en traître. »

¹⁶ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 248-249.

¹⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹⁸ Dès 1937, l'administration souhaitait le mettre à la retraite comme le montre une remarque manuscrite sur un courrier du 27 février dans lequel Luchaire insiste pour récupérer un poste d'Inspecteur général. AN F 17 24901 (dossier individuel de Julien Luchaire établi par le Ministère de l'Instruction publique).

¹⁹ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 304.

première tentative, Luchaire soumet sa pièce au nouveau directeur qui l'accepte sans aucune correction. De fait, les mots incriminés par le prédécesseur figurent dans les manuscrits des archives du théâtre de l'Odéon²⁰.

Dans les registres du Comité de lecture de l'Odéon, un document non daté, mais qu'on peut estimer postérieur au 21 octobre 1941, classe *François d'Assise* dans les pièces « à retenir » et une main a ajouté au crayon bleu « à essayer peut-être à Chaillot »²¹. Plus tard, en février 1942, le Comité de lecture qualifia le projet d'« œuvre d'intellectuel documenté »²². En août 1943, René Rocher annonça dans une interview « une œuvre de Julien Luchaire » à l'Odéon²³. La pièce fut jouée trois ou quatre fois au théâtre national de Chaillot entre la mi-octobre et le 1^{er} novembre. Le nombre réduit de représentations s'explique par le fort effectif de comédiens nécessaires : une trentaine. *Comoedia* le 23 octobre 1943 lui réserve une critique élogieuse : « C'est une œuvre infiniment attachante que ce "François d'Assise" dont M. Julien Luchaire a dessiné l'exquise et forte figure. C'est dans la langue des dieux qu'il fait s'exprimer ses personnages et l'alexandrin prend, grâce à lui, de séduisantes souplesses²⁴. » Autre critique satisfait, Georges Ricou ; qu'il ait gêné la pièce initialement ne transparaît pas du tout dans sa recension très positive pour le journal collaborationniste *La France socialiste*²⁵.

Luchaire écrit sa pièce sur une longue période – depuis au moins l'été 39 quand les nuages noirs de l'orage guerrier s'accumulaient jusqu'à la pleine époque d'Occupation puisqu'il l'acheva courant 1941. En conséquence, elle reflète diverses inquiétudes. Dans ses souvenirs, l'auteur rappelle ses intentions :

« Ainsi, essayais-je, non pas de me distraire de la catastrophe, mais de m'en consoler par de merveilleux désirs que n'avait fait qu'exciter en moi une longue vie, heurtée par de dures réalités, allongée par la connaissance de l'histoire.

La littérature me fut une évasion. Mais était-ce bien m'évader ? Le travail d'invention littéraire était une occasion de rassembler les raisons de croire que l'humanité pourrait être meilleure qu'elle ne l'est²⁶. »

Plus loin, l'auteur revient sur sa décision, aux conséquences exigeantes, d'écrire en vers : « chaque vers (il y en a beaucoup plus de deux mille) m'a coûté en moyenne une heure. (...). Pourquoi avais-je voulu faire cet essai poétique, unique jusqu'alors dans mes entreprises littéraires, et qui sans doute le restera ? Probablement par le secret désir d'une évasion plus lointaine ; et aussi, malgré l'apparente contradiction, parce que je savais qu'en les enveloppant du voile irisé du rythme et de la rime, je rendrais moins choquantes et en même temps plus efficaces les similitudes entre les situations et les personnages du drame ancien et certaines figures et certains problèmes d'aujourd'hui²⁷. »

Dans ses mémoires, Julien Luchaire écrit : « Je sais (...) que certains passages de mon *Saint François*, lors des représentations à Paris, ont répandu la même émotion que j'avais sentie en les concevant²⁸. » Difficile de vérifier ce constat, néanmoins on notera que la recension de *Comoedia* insiste sur le caractère actuel des situations tracées dans la pièce : « Et l'on a été saisi par maintes paroles qui semblent répondre à l'angoisse du moment parce qu'elles ont un son éternel²⁹. » Certainement, plusieurs vers ne pouvaient que susciter un écho particulier, comme par exemple ces paroles de Colonna :

« Je vais où l'on se bat. J'ignore, en vérité,
De quel côté je me battrai. L'absurdité,
Dès que la guerre est là, gouverne en souveraine.
Plus encore qu'en temps ordinaire. Et la haine
Ne reconforte, hélas, que de cerveaux d'enfants. (...)
Qui pense, en temps de guerre, est l'ennemi commun
De l'un et l'autre camp. »

²⁰ Dans le 3^e acte, Colonna dit au cardinal Hugolin : « Monseigneur, vous voilà pensif ? Je le comprends, / Car vous allez rester en arrière. En nos rangs, / Si l'on fait place encore à la robe du prêtre, / Il n'est plus là que l'humble serviteur du reître, / Et sa main, bénissant tout ce qu'il abhorrait, / Doit faire un saint de qui n'est qu'un coupe-jarret. Diriez-vous donc au peuple, ô prince de l'Eglise : / La bonté n'est qu'erreur, et la pitié traîtrise, / Il faut tuer ... »

²¹ AN 55 AJ 68, « Archives de l'Odéon, registre d'inscription des pièces soumises par les auteurs au Comité de lecture du théâtre de l'Odéon. 1869-1946. »

²² AN 55 AJ 99 « Comité spécial d'examen des ouvrages présentés au Théâtre National de l'Odéon », 6 février 1942.

²³ Roger Ducos, « A l'Odéon (1941-1943) René Rocher a fait et fera », *Comoedia*, 8 août 1943, p. 4.

²⁴ *Comoedia*, 23 octobre 1943, p. 4.

²⁵ Georges Ricou, « *Saint François d'Assise* », *La France socialiste*, 23 octobre 1943, p. 3.

²⁶ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 303.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 293. Plus loin, p. 303-304, expliquant qu'il l'avait écrite en vers, il précise : « je savais qu'en les enveloppant du voile irisé du style et de la rime, je rendrais moins choquantes et en même temps plus efficaces les similitudes entre les situations et les personnages du drame ancien et certaines figures et certains problèmes d'aujourd'hui. »

²⁹ *Comoedia*, 23 octobre 1943, p. 4

« Qui veut parler de paix est l'ennemi public
Au moment où les rois ont décidé la guerre. »

Sans aucun doute, certaines réflexions correspondent davantage à l'angoisse de l'avant-guerre, aux hésitations et aux craintes de l'auteur pendant la drôle de guerre³⁰, telles ces déclarations de François :

« Oui, le mal engendrant sans fin le mal, je vois
Un horrible avenir où flambent à la fois
Les guerres entre Etats et les guerres civiles ;
Un déluge de feu se répand sur les villes,
Et les champs et les bois où s'enfuient éperdus
Femmes, enfants, vieillards, ne sont plus défendus
Contre la catastrophe où s'effondre la terre.
Est-ce la fin de l'homme ? »

Que ces préoccupations datent de l'avant-guerre n'empêche pas qu'elles demeuraient sensibles pendant l'Occupation, en particulier parce que l'on continuait à débattre des responsabilités de la guerre et de la défaite. D'ailleurs, les personnages de Luchaire invitent à l'auto-examen, se penchent sur les implications de chacun. Probablement, comme il l'a fait pour lui-même, en encourageant ses lecteurs à le faire, dans *Confession d'un Français moyen*, Luchaire procédait par voie détournée à un retour sur ses actes d'avant-guerre et ceux de ses contemporains. Ainsi cette conversation entre le cardinal Hugolin et François :

Hugolin
« J'ai dû faire souvent, frère, la part du feu.
François. « Il n'est pas de détours vers le bien ! L'on abuse
Si l'on croit le servir par l'adresse et la ruse.
Et beaucoup plus que les méchants et les fous,
Les vrais auteurs du mal sont les gens tels que vous. »
Hugolin : « François ! »
François : « Pardonnez-moi, si je parle sans feinte.
Oui, vous aviez depuis longtemps la pire crainte,
Et l'avez tue, alors qu'il fallait la crier
Du haut de votre chaire ! Il fallait supplier,
Il fallait menacer et brandir votre foudre !
Monseigneur, il fallait choisir, et vous résoudre
A prendre le parti du Christ ou de Mammon :
Tout ce qui ne vient pas de Dieu vient du démon.
Que vous avez été prudent : Dame prudence
Fait son lit chaque jour à Dame Violence :
Ne le saviez-vous pas ? Maintenant vous venez
Vers ceux que tant de fois vous avez condamnés
Pour péché de franchise, et pour crime d'audace
Et leur dites : « Allez, parlez à notre place,
Criez bien haut ce que nous murmurions tout bas !
Nous sommes avec vous, et ne faiblirons pas ! »
Hélas, il est trop tard. »

Coemedia avait noté que dans la pièce « maintes paroles [...] semblent répondre à l'angoisse du moment » ; Georges Ricou de son côté soulignait : « la poésie (...) se développe comme une prose, précise, logique, souvent raisonneuse, dans laquelle s'intercalent les prières, les invocations, où prennent normalement place les débats d'idées, les notions d'une méthode de gouvernement, d'une philosophie expérimentale sur l'art de conduire les peuples. » En effet, une fois encore l'exercice du pouvoir est au cœur de la thématique de la pièce de Luchaire. Dans ses mémoires, il explique : « le démêlé de François avec la cour de Rome et l'Empereur, posait clairement les termes de l'opposition entre les principes d'autorité et de liberté, entre l'esprit de paix et l'esprit de violence. La fraternité humaine et l'instinct de domination y apparaissaient en plein conflit, ainsi que la

³⁰ Dans ses mémoires, Julien Luchaire évoque son humeur pendant les premiers mois de la guerre : « J'étais en pleine contradiction. Pacifiste, j'avais été, ces derniers temps, "belliciste" : maintenant que la guerre était là, je la haïssais farouchement. Je croyais encore que le chemin sanglant où nous nous engageons n'était qu'un nouveau détour de l'humanité pour arriver à l'ordre et à l'harmonie ; mais en même temps, je refusais d'accepter ce détour. Je me révoltais comme je ne m'étais jamais révolté. L'épreuve était trop rude pour mon optimiste. », Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 250.

politique et la morale, l'avidité et le désintéressement. Je n'ai pas besoin de dire de quel côté, dans ma pièce, penchait la balance³¹. » Le moment le plus fascinant à cet égard est le dialogue entre Saint-François et Frédéric II³². L' Hohenstaufen, sarcastique, blasphématoire et machiavélique, détruit l'idéalisme et la confiance en l'homme du Poverello³³ qui, à l'issue de l'entretien, vacille et s'écroule, tandis qu'apparaissent sur son corps les stigmates. Voici des extraits du long monologue de l'empereur qui, sans nul doute, dans l'esprit de Luchaire comme des spectateurs, devait rappeler le despote nazi³⁴ :

« Oui, je suis un tyran sans pitié. Je t'avoue (...)
Mais qu'on m'enseigne, s'il en est, d'autres moyens
Pour que tienne debout le branlant édifice
Où tous vivent, tant bien que mal. Dieu le bénisse
Celui qui mènera les foules en chantant
Tes chansons de nourrice. Et je cède à l'instant
La couronne à qui peut tenter l'expérience.
Doux moine, la veux-tu ? N'as-tu pas confiance
En la bonté de l'homme ? Au cœur de tes petits
Ne couvent, tu l'as dit, que de saints appétits ?
Renonce donc enfin à te duper toi-même.
Oui, l'on est bien bon et doux, et pieux ; oui ; l'on aime ;
Oui, l'on veut la justice et l'on est exultants
D'un zèle fraternel ... Mais pour combien de temps ?
Rien n'efface l'ignominie originelle.
Tu voyais le reflet d'une flamme éternelle
Dans ces lueurs d'un jour ? François tu t'égarais :
Ce ne sont que des feux follets sur un marais.
Sache que l'idéal est une fleur de serre ;
Gardons-nous de la cultiver en pleine terre,
Son parfum est trop fort, et contient un poison
Subtil, et qui fait perdre aux simples la raison.
Tu n'étais pas depuis une heure en cette ville
Qu'y flambait la discorde et la guerre civile.
Aussi bien, quand avec mes collègues les rois,
Nous poussons au combat vingt peuples à la fois,
Quand nous les enivrons de clairons et de haine,
C'est pour mieux étouffer des voix comme la tienne.
Ils y prendront d'ailleurs un plaisir très humain. »

La pièce s'achève cependant de manière optimiste. Frédéric II a déclaré la paix au monde. François dit à ses compagnons que la « grande âme des morts » lui a confié :

« Je suis la force surhumaine
Faites de millions de rêves. Et je mène
Le monde, sans que nul s'en doute. Et je grandis
Lentement d'âge en âge. Hommes ! Le paradis
N'est pas un souvenir, il est une espérance !
Les temps viendront où Lucre, Orgueil et Violence,
Princes d'enfer, devront y rentrer sans retour !
Et le monde verra le règne de l'Amour ! »

Dans ses mémoires, Julien Luchaire évoque une autre pièce médiévale : *Saint Louis, roi de France*. Le Comité de lecture retint cette « œuvre historique »³⁵ et l'Odéon³⁶ l'annonça dans son programme de

³¹ *Ibid.*, p. 303-304.

³² Rencontre légendaire. Frédéric « se serait en effet efforcé, par l'intermédiaire d'une belle, d'induire en tentation la chasteté du saint qu'on lui avait souvent vantée, puis voyant son échec, (...), l'empereur aurait congédié sa suite pour s'entretenir sérieusement pendant de longues heures en tête à tête avec François. », Ernst Kantorowicz, *L'Empereur Frédéric II (1212-1250)*, cité ici d'après *Œuvres*, Paris, Gallimard/Quarto, 2000, p. 153.

³³ François : « Quel est donc son pouvoir ? Me tuer, c'était bien / Mais ébranler ma foi dans l'homme est un supplice / Que l'enfer seul pouvait inventer. »

³⁴ À Paris ou à Sanary-sur-Mer - devenu, selon le mot de Ludwig Marcuse, « la capitale de la littérature allemande » -, Luchaire fréquentait assidument les frères Mann, Stefan Zweig, Lion Feuchtwanger, Rauschnig qui écrivait alors son *Hitler m'a dit*, l'ex-chancelier Wirth et bien d'autres réprouvés du nazisme.

³⁵ AN 55 AJ 68 « archives de l'Odéon » « registre d'inscription des pièces soumises par les auteurs au Comité de lecture du théâtre de l'Odéon. 1869-1946. » et AN 55 AJ 99 « Comité spécial d'examen des ouvrages présentés au Théâtre National de l'Odéon ».

« représentations modernes »³⁷. Cependant, elle ne fut pas jouée sur les planches³⁸. L'auteur indique que « *Saint Louis roi de France*, mis au programme de l'Odéon, ne sortit pas de l'affiche et ne put être donné qu'à la radio³⁹. » Malheureusement, on ne dispose ni du texte ni de trace de cette radiodiffusion. Avec elle aussi, l'auteur assure avoir choisi « un sujet qui [l]e fit reculer dans le passé et rester en plein dans le présent », et par lequel il exaltait la résolution de surmonter la défaite et les embûches par l'union des bonnes volontés et le sage équilibre d'un pouvoir conciliant l'autorité et le respect de la liberté.

Dans ses pièces, Luchaire a traité, par un détour vers l'histoire médiévale, de la brûlante actualité. Il y a proposé une forte réflexion politique. Il n'en était pas à son coup d'essai : une pièce comme *Altitude 3200*, en apparence bien plus légère, abordait de manière détournée les controverses contemporaines⁴⁰. Luchaire a puisé dans son expérience personnelle pour nourrir ses personnages et intrigues, cela n'est guère original, mais, compte-tenu de ses fonctions pendant l'entre-deux-guerres et de son large spectre de relations, il a pu dépeindre habilement les positions et débats idéologiques de ces années de tourmente⁴¹. Pièces résistantes ? L'auteur, dans ses mémoires, ne réclame pas cette étiquette, mais les présente comme traitant les problèmes du temps de la guerre en exaltant des valeurs qui relèvent d'un esprit retors à Vichy et au nazisme. Ses pièces sont un volet d'une attitude générale de défiance envers les nouveaux maîtres qu'il faut maintenant décrire rapidement.

Installé à Clermont-Ferrand au début de l'été 1940, Julien Luchaire multiplie les activités⁴². Progressivement, il devient Directeur des éditions Sagittaire dont il mène l'aryanisation officielle et stratégique. Si au début Léon-Pierre Quint – en danger car juif, homosexuel, anti-munichois et toxicomane – continue de gérer dans la clandestinité, après le passage des Allemands en zone Sud Julien Luchaire dirige presque seul. Ses compétences, et le potentiel de ses relations, comptent dans cette entreprise délicate. Surtout, les engagements de son fils, – Jean Luchaire –, grande figure de la « collaboration absolue »⁴³, qu'il ne partage absolument pas, agissent comme un solide parapluie⁴⁴. Par exemple, en mai 1942, à la suite d'une lettre du Sagittaire s'inquiétant de la longueur de la procédure, le chef du cabinet du Commissaire général aux questions juives ouvre sa note

³⁶ Luchaire participa à son Comité de lecture comme le révèle une lettre du 29 janvier 1942, probablement adressée à Roger Ducos : « Cher ami. J'ai bien reçu votre convocation pour le 6. J'ai demandé mon laissez-passer. L'aurai-je à temps ? Je le désire vivement. Si je n'arrive pas au jour dit, vous voudrez bien m'excuser auprès de René Rocher et des membres du Comité, auquel je suis honoré d'appartenir. Très cordialement à vous. », AN AJ 55 45.

³⁷ Dans un programme qui court d'octobre 1942 à fin avril 1943. Fonds « Théâtre de l'Odéon », Boîte 325, BNF, Département des Arts et Spectacles.

³⁸ Il semble donc que la mention « *Saint Louis, Roi de France* (Palais de Chaillot, 1943) » dans la notice « Julien Luchaire » du *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporains*, t. 2, *Auteurs, compositeurs, choréauteurs*, Paris, O. Perrin, 1967, d'André Boll et Serge Zanetti, soit une erreur.

³⁹ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II*, op. cit., n. 1, p. 306.

⁴⁰ « Dans cette pièce, il n'était question de politique qu'au cours d'une seule scène. A l'une des reprises les acteurs, (avant l'été 39), refusèrent de jouer cette scène. J'en fus d'abord surpris : les positions adverses y étaient indiquées avec une complète impartialité. », *Ibid.*, p. 216.

⁴¹ Se souvenant de l'écriture de sa première pièce (*Boccace, conte 19*), Luchaire avoue : « Mettre dans la bouche d'un sultan oriental du quatorzième siècle un discours fait du souvenir des séances de la Société des Nations était d'une fantaisie un peu outrée. », *Ibid.*, p. 205

⁴² Pour une vue plus ample de ses activités pendant la guerre, voir Laurent Broche, « Julien Luchaire : parcours d'un Français faussement "moyen" dans la tourmente de la Seconde guerre mondiale », communication au colloque « Artistes et intellectuels déplacés en Zone Sud », organisé par l'Université de Sheffield et l'Université de Provence, tenu à la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, 3-4 juin 2005, consultable sur <http://publications.univ-provence.fr/ddb/document.php?id=83>.

⁴³ Maître de la Corporation nationale de la presse française, patron des *Nouveaux Temps*, ami de l'ambassadeur nazi Otto Abetz, il signe en septembre 1943, avec Déat et Darnand, le mémorandum ultracollaborationniste envoyé aux autorités d'Occupation. Le 22 juillet 1944, il appelle à une lutte intransigeante contre les résistants. Pendant la retraite allemande, membre de la Délégation gouvernementale française pour la défense des intérêts français, il devient à Sigmaringen le commissaire à la Propagande et à l'Information. Arrêté en Italie, il est condamné à mort et exécuté en 1946. Sur ce personnage ambigu voir Claude Lévy, *Les Nouveaux Temps et l'idéologie de la collaboration*, Paris, FNSP/ Armand Colin, 1974 ; Christian Delporte, *Les journalistes en France 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999, p. 344-353 ; Bénédicte Vergez-Chaignon, *Vichy en prison : les épurés à Fresnes après la Libération*, Paris, Gallimard, 2006, p. 50, 82 et 246-252 ; Diane Rubenstein, « Publish and Perish: The 'Eupuration' of French Intellectuals », *Journal of European Studies*, 28, n° 89-90, 1993, p. 71-99 ; *Les procès de la collaboration : Fernand de Brinon, Joseph Darnand, Jean Luchaire*, Paris, Albin Michel, 1948, 634 p ; Barbara Lambauer, *Otto Abetz et les Français ou l'envers de la Collaboration*, Paris, Fayard, 2001, 895 p ; Marc Ferro, *Pétain*, Paris, Fayard, 1987, p. 483-484 ; Henry Rousso, *Pétain et la fin de la collaboration. Sigmaringen 1944-1945*, Bruxelles, Complexe, 1984, p. 121-125 ; Jean-Paul Cointet, *Sigmaringen - Une France en Allemagne (septembre 1944 - avril 1945)*, Perrin, 2003, 366 p. Je signale, sans l'avoir consulté : Geraldine Lillian Alden, *The Road to Collaboration: The Life and Times of Jean Luchaire*, Ph.D. diss. University of California, Los Angeles, 1998, 302 p.

⁴⁴ « le nom de Luchaire est d'une grande aide : sans s'arrêter aux détails – comme par exemple le fait que le père ne partage pas les convictions du fils –, les autorités accordent tout de suite un grand crédit moral au président directeur général du Sagittaire, ne pouvant soupçonner un instant que le père de l'un des ténors de la presse collaborationniste puisse se livrer à des activités qu'ils pourraient juger répréhensibles. », François Laurent, Béatrice Mousli, *Les Editions du Sagittaire 1919-1979*, Paris, Editions de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, 2003, p. 319.

recommandant un changement rapide d'administrateur par : « J'ai reçu en date du 18 mai 1942, une lettre émanant des Editions du Sagittaire, 10 Cours du Vieux Port à Marseille, dont le conseil d'administration est présidé par Monsieur Julien Luchaire, père de Monsieur Jean Luchaire, directeur du journal *Les Nouveaux Temps*⁴⁵. » Le nouvel administrateur, Chérié, d'abord méfiant, dans son rapport définitif de décembre 1942, conclut que si le cas du Sagittaire était douteux désormais il est entièrement dirigé par des Aryens dont certains, tel Julien Luchaire « père de M. Jean Luchaire, directeur des Nouveaux Temps et Président du Groupement Corporatif de la Presse Quotidienne de Paris »⁴⁶, bénéficient d'une réputation tout à fait honorable auprès du Gouvernement de Vichy et de l'occupant. Directeur officiel du Sagittaire, Julien Luchaire s'occupe aussi de la collection « Les chefs d'œuvre » de Sorlot. Pour ces rééditions de textes classiques, brièvement introduits par un spécialiste, le professeur honoraire de la Faculté de Grenoble et inspecteur général d'Académie appelle de nombreux universitaires de la zone Sud, des professeurs de l'Université de Strasbourg repliée à Clermont-Ferrand, ou des amis hors de l'Université comme Louis Madelin. Julien Luchaire demande plusieurs volumes à des personnalités juives telles P. Waltz de Clermont, René Waltz de Lyon ou Benjamin Crémieux⁴⁷ – dont le sinistre Georges Montaudon avait reproduit le portrait dans *L'Ethnie française* (1935) pour illustrer le « type judaïque à affinités méditerranéennes ». Ses choix manifestent son indépendance d'esprit et sa volonté de trouver des subsides à des intellectuels souvent démis de leur poste. Le texte de présentation de la collection sur la quatrième de couverture prêche l'humanisme et l'ouverture culturelle.

Durant cette période, Julien Luchaire écrit beaucoup. En dehors de ses pièces, il publie deux romans et commence ses mémoires. Dans le tome II de son autobiographie, publié à titre posthume, il dit que dans le premier⁴⁸, paru en 1943, « l'esprit de résistance circulait entre les lignes (il était même surprenant que la censure de Vichy l'eût admis) »⁴⁹. Certainement, les censeurs furent plus méfiants ensuite car, dans une lettre à Louis Madelin du 22 mai 1943, Julien Luchaire annonce : « Le deuxième volume de la 'Confession' est fait ; mais ... la censure a mis son veto⁵⁰. » Dans le premier, il dresse un portrait très favorable de personnalités de la Troisième République – tous bons serviteurs de l'Etat - et de l'école de sa jeunesse, respectueuse de la religion et humaniste, qui semble dépeindre en négatif l'éducation sous Vichy et repousser les attaques pétainistes contre ce régime. Il y évoque, de façon élogieuse, de nombreux compagnons étudiants juifs ; parle librement de maîtres et devanciers juifs ou socialistes ou de « politiciens fameux, nos aînés de quelques années, Jaurès, Blum, Herriot »⁵¹ ; porte des jugements qui cadrent mal avec l'idéologie dominante, ainsi sur « l'agitation boulangiste » ou la « Ligue des patriotes » perçue comme « un danger public »⁵² ; rappelle ses années à l'Ecole française de Rome où Gabriel Monod et Malwida de Meyensburg l'introduisaient à « l'Allemagne des artistes et des penseurs, la grande Allemagne, celle qui, depuis Goethe, venait chercher à Rome, la lumière et les formes prêtes à tempérer ses passions spirituelles et son élan vers l'universel⁵³. » Les premières pages sonnent comme un appel à sortir de l'inaction : « Rien de ce que chacun de nous possède, jusqu'au plus intime de lui-même, ne lui appartient plus ; tout appartient à tous. Le salut est au prix que chacun soit prêt à faire ce qu'il n'aurait jamais osé ou voulu faire en temps ordinaire »⁵⁴ ; « Ma petite enfance s'est ouverte sur les récits de cette défaite [1870] ; ma vieillesse s'est ouverte sur celle de 1940 ; j'ai vu dans mon âge mûr la France envahie pendant quatre ans. J'aurai donc vu trois fois comment mon pays supporte une catastrophe ; je suis bien décidé, pour autant qu'il dépendra de moi, à vivre assez pour le voir se relever une troisième fois, et mieux encore que les deux autres⁵⁵. » Dans Clermont, devenu grand centre d'opposition aux autorités vichysoises et allemandes⁵⁶ notamment parce

⁴⁵ Ministère de l'intérieur, Commissariat aux Questions Juives, note pour le chef de la 8^e section, 26 mai 1942. AN AJ 38 2361 dossier 30647.

⁴⁶ Chérié, note rédigée le 5 décembre 1942, *Ibid.*

⁴⁷ Leur entrevue à Clermont-Ferrand est évoquée par Claude Singer, *Vichy, l'Université et les Juifs. Les silences et la mémoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 309-310. Sa veuve, Marie-Anne Comnène, rédigera une notice nécrologique de Julien Luchaire dans *Europe*, n° 399-400, juillet-août 1962, p. 193-197.

⁴⁸ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. I. 1876-1914*, Marseille, Le Sagittaire, 1943. Cité ici d'après la réédition de 1965 (inchangée) par Leo S. Olschki à Florence.

⁴⁹ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 5.

⁵⁰ Lettre de Julien Luchaire à Louis Madelin, 22 mai 1943, AN 355 AP 5, Correspondance de Louis Madelin, 1893-1940.

⁵¹ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. I., op. cit.*, p. 45.

⁵² *Ibid.*, 17-18 et 95.

⁵³ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 5

⁵⁶ John F. Sweets, *Clermont-Ferrand à l'heure allemande*, Paris, Plon, 1996, p.198-199.

que l'Université de Strasbourg s'y est repliée⁵⁷, où sa femme – par sa judéité, ses amitiés coupables, ses engagements antinazis des années 30, son nom placé sur la liste Otto dès septembre 1940⁵⁸ -, se trouve confinée à la discrétion, ce qui l'oblige à une grande prudence, ses relations parmi les gens de pouvoir et la respectabilité de son nom l'aident dans certaines actions illégales, certification de faux papiers par les autorités en particulier.

Historien chevronné, Luchaire a, selon ses dires, imité des prédécesseurs qu'il connaissait bien pour les avoir étudiés : les partisans du Risorgimento⁵⁹. L'expérience du déchiffrement des allusions et sous-entendus anciens acquise par ce spécialiste des traces du passé le prédisposait certainement à en élaborer de très efficaces. Ses pièces, rebelles à l'endroit des nouveaux maîtres, sont une branche d'une attitude globale d'insoumission. Après-guerre, Luchaire ne s'impose néanmoins pas comme une figure du théâtre résistant. *François d'Assise*, joué trois fois, n'a pu marquer beaucoup d'esprit. Mais d'autres facteurs ont joué. Le Comité National des Écrivains l'admet dans ses rangs, mais tardivement. Gravement malade, il doit rester une année supplémentaire à Clermont-Ferrand. Son couple se distend ; finalement il quitte Antonina Vallentin que le conflit avait désespérée. Il subit, du fait de l'étalement du comportement de son fils, arrêté, jugé puis exécuté, un ostracisme. Julien Luchaire n'a pas pu, et peut-être pas su ou pas voulu, faire valoir son engagement intellectuel. Tard venu dans le milieu du théâtre, désormais septuagénaire, il est, de par ce nom qui lui avait donné des libertés et permis de protéger d'autres, à oublier. Certainement aussi, son théâtre est passé de mode. Il termine ses mémoires qu'il clôt par une profession de foi optimiste qui rappelle les propos de son *François d'Assise* : « Cette sorte d'optimisme était fondée, je crois, sur mon admiration pour l'Homme. J'étais de ceux qui voient un prodige dans l'histoire de cet animal, qui, surgi d'abord à l'état de brute féroce, n'a inventé rien de moins que la Vertu, la Science et l'Art. Qui en a instauré un culte passionné dont il est évident qu'il survivra à toutes les catastrophes⁶⁰. »

*

*

*

Si Julien Luchaire n'a pas marqué l'histoire du théâtre, il en va tout autrement de notre second protagoniste : Sacha Guitry qui était, et reste, un des maîtres du genre. Le 24 juillet 1943, le célèbre auteur adressa la lettre suivante à « Monsieur le Chef de la Censure allemande » :

« Le premier acte se passe de nos jours.

Un jeune homme et une jeune femme (lui et elle) ont réuni quelques amis à dîner et, tous, ils se demandent quand la guerre finira et comment elle finira.

Restés seuls tous les deux, elle et lui interrogent les Esprits, en se servant d'une petite table.

Un instant plus tard, paraît la femme de chambre qui ne ressemble pas du tout à celle que l'on avait vue au début de l'acte. C'est une fée. Elle leur dit que pour être renseigné sur l'avenir, il n'est rien de mieux que de consulter le passé, ils y trouveront cent raisons d'avoir confiance dans le destin de la France. Elle leur conseille d'aller passer quelques heures à Paris en 1423-25 ou 29. Ils s'engagent, elle et lui, à conserver ce secret pour eux seuls, au cours de leur visite dans le Passé, et à leur retour dans le Présent.

Le deuxième acte se passe à Paris, dans une taverne, pendant l'occupation anglaise qui a duré cent ans et qui se termine enfin quand Jeanne d'Arc est apparue.

Lui, qui était chanteur dans une boîte de nuit à Paris, devient dans le passé le dernier troubadour. Il chante dans la taverne et elle, elle danse.

Pendant tout ce deuxième acte, il y a, bien entendu, des allusions sur la vie que mènent actuellement les Parisiens : difficultés à se procurer de l'étoffe pour se vêtir, des aliments pour se nourrir, etc...etc... marché noir, etc... etc...

Au troisième acte, ils reviennent du passé ayant compris bien des choses, plus intelligents, plus confiants dans leur pays et plus amoureux aussi l'un de l'autre

Il m'apparaît qu'un tel ouvrage, traité légèrement, peut apporter un peu de réconfort à mes compatriotes malheureux.

Et, en attendant votre visa préalable, je vous prie, Monsieur, de bien vouloir agréer le témoignage de mes sentiments distingués.⁶¹»

⁵⁷Léon Strauss, « L'université de Strasbourg repliée. Vichy et les Allemands. », in André Gueslin, (dir.), *Les Facs sous Vichy. Étudiants, universitaires et universités de France pendant la seconde guerre mondiale*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Institut d'études du Massif Central, 1994, p. 87-112.

⁵⁸ A cause de son livre *Les atrocités allemandes en Pologne*, Paris, Denoël, 1940. Sur cette œuvre, je me permets de renvoyer à Laurent Broche, « Une immense fosse commune. Une dénonciation de la réserve juive de Lublin au début de 1940. » *Diasporas. Histoire & sociétés*, n°9, 2006, p. 169-179.

⁵⁹ « Je me rappelais qu'aux temps du Risorgimento, les écrivains patriotes savaient glisser, en des ouvrages soigneusement épiluchés par les autorités autrichiennes, une phrase, parfois un mot, qui soulevait les applaudissements des salles italiennes ou faisait vibrer des milliers de lecteurs. », Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 293.

⁶⁰ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 327.

⁶¹ AN AJ 40 1003.

Evoquant ce projet, Charles Trenet, qui devait jouer le jeune homme, se souvient :

« Nous nous retrouvons ainsi, au XIV^e siècle, dans une taverne pendant l'occupation anglaise. Un estaminet dont je suis le dernier troubadour. Avec ma partenaire danseuse à mes côtés, nous multiplions les rapprochements entre l'existence des parisiens à cette époque et celle que nous connaissons à l'heure des restrictions et du marché noir. A la fin de l'histoire, nous revenons au présent, moins inquiets sur notre futur et plus que jamais amoureux l'un de l'autre⁶². »

Le 10 novembre 1943, la *Propaganda Abteilung*, par une note signée Lucht, rejeta le projet :

« Sacha Guitry hat kürzlich Herrn Renaitour angerufen und ihm das Stück "le dernier Troubadour" für das Th. Edouard VII angeboten. Da dort aber nach "l'affranchi" kein neues Stück anlaufen kann, muss er sich anders einrichten. Nach meiner Ansicht ist S. Guitry's Stück für Gaullisten ein gefundenes Fressen. Unter den Occupanten wird man nur uns Verstehen. »

« Sacha Guitry a promis à M. Renaitour un ouvrage intitulé "Le dernier troubadour" pour être joué au théâtre Edouard VII. Cependant après "L'affranchi", cette nouvelle pièce ne peut commencer, elle doit s'organiser différemment. La pièce de Sacha Guitry serait un véritable régala pour les Gaullistes. Sous le nom de l'occupant, on ne verrait que nous⁶³. »

Sacha Guitry insista. Charles Trenet raconte à ce sujet une anecdote savoureuse : « J'assiste à l'entretien où le gradé nous signifie cette décision. Sans manifester sa déconvenue, Sacha s'exclame froidement : "Eh bien mon jeune ami, j'en référerai directement à votre supérieur, le Docteur Goebbels." Puis se drapant dans un immense cache-nez rouge, il sort sans ajouter un mot. Je le suis et dès que nous nous retrouvons à l'abri des oreilles indiscrettes, je lui demande s'il connaît le Dauphin de Hitler. "Pas du tout ! Me répond-il"⁶⁴. »

Pendant le conflit, certains de ceux qui devaient se cacher, se taire ou qui luttèrent contre l'occupant, critiquèrent Sacha Guitry qui faisait jouer de nombreuses pièces avec succès, menait en apparence grande vie et fréquentait diverses personnalités allemandes. Radio-Londres, les journaux clandestins résistants et des tracts l'inclurent dans des listes noires de collaborateurs. Ces attaques rejaillirent sur l'acteur qu'il souhaitait pour le *Dernier Troubadour*. Dans ses souvenirs, Charles Trenet se souvient de certains courriers : « Certaines contiennent de mini-cercueils. On me menace parce que j'ai osé imaginer travailler avec Sacha Guitry, que de fausses rumeurs présentent alors comme un collaborateur⁶⁵. » Menacés par des résistants, l'auteur et l'acteur pressenti l'étaient aussi par les autorités allemandes. En effet, les nazis et leurs suppôts les soupçonnèrent ou les dénoncèrent comme juif⁶⁶. Le monde étant petit, c'est la petite fille de Luchaire qui aida le fou chantant à justifier son arianité⁶⁷.

Après la Libération, on dénonça l'attitude, jugée complaisante voire collaboratrice, de Guitry pendant la guerre. Le Comité National des Ecrivains l'inscrivit sur la liste des écrivains indésirables. Le 23 août 1944, on l'arrêta et on l'enferma à la prison de la Santé. Le 24 octobre 1944, Sacha Guitry fut libre. Le 8 août 1947, le commissaire du gouvernement rendit une décision de non lieu. Dans sa défense vigoureuse, l'homme de théâtre avança des actes de protection envers diverses personnalités ou l'esprit de défi qui circulait dans les pages d'une publication à première vue totalement à la louange de Vichy : *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain* et rappela qu'on l'avait soupçonné ou dénoncé d'être juif. Sans s'attarder sur son attitude pendant le conflit, - comme beaucoup, il s'accommoda de la situation et continua de vivre à peu près comme si de rien n'était⁶⁸ -, focalisons le regard sur le projet du *Dernier Troubadour*. Le dossier de la *Propaganda* où se trouve son courrier avec les autorités allemandes comprend certaines pièces le soupçonnant d'être juif, mais ce n'est pas cette question qui appuya

⁶² Jacques Pessis, *L'âme d'un poète*, Paris, Plon, 1993, p. 147

⁶³ AN AJ 40 1003.

⁶⁴ Jacques Pessis, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁶ « Charles Trenet est accusé par le journaliste Boissel (dit le « radioteur ») de s'appeler Netter (anagramme de Trenet) et d'être petit-fils de rabbin ; le chanteur devra réunir un imposant arbre généalogique pour démontrer qu'il n'en est rien. Cela n'empêchera pas Vinneuil (Rebatet) de revenir à la charge à propos du film *La Romance de Paris*. "Je n'ai pas à insister sur la ressemblance excessivement fâcheuse de M. Trenet avec un certain nombre de clowns judéo-américains." Et d'accuser le chanteur d'avoir « contribué autant que possible à la judaïsation du goût français. » », Gilles Ragache, Jean-Robert Ragache, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation : 1940-1944*, Paris, Hachette, 1992, p. 243-244.

⁶⁷ Corinne Luchaire, (*Ma drôle de vie*, Dualpha, Paris, 2002, (1949), p. 118-120), arrêtée après la Libération pour ses amitiés et amours coupables, raconte dans ses mémoires qu'elle accompagna l'« infatigable Charles Trenet », avec qui elle entretenait une « amitié amoureuse » à la *Propagandastaffel*, se porta garant de l'arianité du chanteur et pesa dans l'abandon des soupçons.

⁶⁸ Emmanuelle Loyer constate que Sacha Guitry, « accusé de fréquentations douteuses mais jamais attaqué sur son répertoire », est l'« emblème » d'une « épuration qui semble quantitativement modeste et qualitativement fondée sur un comportement social douteux plus que sur une activité professionnelle collaboratrice », Emmanuelle Loyer « Le théâtre et l'épuration », in Marc-Olivier Baruch (dir.), *Une poignée de misérables. L'épuration de la société française après la seconde guerre mondiale*, Paris, Fayard, 2003, p. 294 et n. 32 p. 294.

leur décision. Les censeurs justifient leur refus par l'idée que l'on pouvait voir dans la description de l'occupation anglaise pendant la guerre de Cent ans leur propre occupation et De Gaulle au travers de la martyre qui tenta de libérer le territoire français des Anglais en 1429.

Dans ses déboires d'après guerre, pour appuyer sa défense, Sacha Guitry évoqua le projet rejeté du *Dernier Troubadour* :

« Le 22 octobre 1944 alors que, menottes aux mains, j'allais comparaître devant M. le Juge d'Instruction Angéras, je vis entrer mon avocat, Maître Delzons, illuminé de joie et brandissant quelques papiers.

Un archiviste désigné venait de découvrir, dans les dossiers abandonnés de la censure allemande, ma lettre-scénario relative au *Dernier Troubadour* et le refus "motivé" du Lieutenant Lück⁶⁹. »

Dans ses mémoires, alors qu'il évoque cet épisode, Guitry cite sa lettre du 24 juillet 1943 qui correspond en tous points à celle que l'on retrouve dans les archives de la Propaganda. A la fin du deuxième paragraphe, juste après « ils se demandent quand la guerre finira et comment elle finira. », il place en incise dans la citation le commentaire suivant :

« (J'aimerais assez que cette dernière phrase retînt l'attention de celui qui me lit. Je ne craignais donc pas de dire à un Allemand que pour nous, Français, la guerre n'était pas finie et que nous nous demandions comment elle finirait. Je ne pouvais cependant pas être plus explicite.)⁷⁰ »

Que cette phrase puisse être ambiguë, qu'elle fut écrite en forme de défi à l'égard de l'occupant, tout comme la suggestion de consulter le passé pour se renseigner sur l'avenir, c'est possible, mais difficile à prouver. Du côté des intentions de Guitry, les choses ne peuvent rester que floues – on remarquera qu'il n'éclaire pas la potentielle interprétation gaulliste de son projet -, même si on peut tirer la réflexion de son acteur pressenti – « A la fin de l'histoire, nous revenons au présent, moins inquiets sur notre futur » - vers un pied de nez contre les circonstances. Une chose assurée : en indiquant qu'il voulait faire de cette pièce « un réconfort pour [s]es compatriotes malheureux », Guitry cernait bien le moral épuisé de beaucoup de Français⁷¹. Cependant, ce n'est pas cette phrase (« Ils se demandent quand la guerre finira ») qui attira le regard du censeur allemand mais la trame générale de l'œuvre qui prévoyait l'occupation anglaise et l'intervention de Jeanne d'Arc comme arrière-plan historique. La sensibilité des Allemands répondait à un contexte devenu très défavorable. Le projet leur parvint fin juillet 1943 et ils ne répondirent qu'après plus de trois mois, ce long délai témoigne peut-être d'une grande fébrilité. Durant cette période le conflit bascule – la contre-offensive soviétique commence, l'Italie capitule - ; l'opinion publique a désormais de « l'hostilité manifeste » à l'égard de l'Allemagne comme de Vichy que maintenant elle associe ; la Résistance française acquiert davantage de force et d'unité et de Gaulle s'impose vraiment comme le chef de la France libre⁷². Peut-être soumis à la censure plus tôt, *Le Dernier troubadour* aurait été joué ; les autorités allemandes n'y trouvant alors rien à redire. Alors que les forces s'inversaient et que la Résistance s'accroissait, la *Propaganda* préféra interdire une pièce dont le thème pouvait accentuer l'hostilité à l'égard de l'occupant et soutenir dans leur confiance ceux qui commençaient à croire aux forces françaises dirigées par un jeune général qui venait de célébrer Jeanne d'Arc à Alger et que le *Time* avait caricaturé en sa compagnie⁷³. Le projet refoulé, des traces servirent à la défense de la réputation de Guitry, d'autres se glissèrent dans son film de 1956 *Si Paris nous était conté* ; en 1947, Trenet en fit une chanson : *Le dernier troubadour*.

*

*

*

Dans leur numéro clandestin de décembre 1943, les *Lettres françaises*, vitupérant contre quelques membres du jury des Goncourt, écrivaient : « Sacha Guitry (...) est l'un des agents actifs de la faction

⁶⁹ Sacha Guitry, *Quatre ans d'occupations*, Paris, Editions de l'Elan, 1947, cité ici d'après le recueil Sacha Guitry, *Cinquante ans d'occupation*, Paris, Omnibus, Presses de la Cité, 1993, p. 858.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 859.

⁷¹ « Le souhait que la guerre se termine devient obsessionnel, l'atmosphère lourde et angoissée. L'opinion est décrite comme déçue, désabusée, inerte, à bout de nerfs, souhaitant la paix à n'importe quel prix. », Pierre Laborie, *L'opinion française sous Vichy. Les Français et la crise d'identité nationale*, Paris, Editions du Seuil, 2001 (1990), p. 292.

⁷² Pierre Laborie, *L'opinion française sous Vichy, op. cit.*, p. 288

⁷³ « Cette couverture du 4 août 1941 est reproduite dans *De Gaulle, un portrait* de Pierre Lefranc, Paris, Flammarion, 1989, p. 150. », Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996, n. 88, p. 273.

collaboratrice de cette assemblée »⁷⁴. En avril 1944, le journal résistant choisissait la même cible pour sa rubrique : « Dans la fange de la collaboration »⁷⁵. Quelques mois après, le Comité National des Écrivains rangeait Guitry dans la liste des « indésirables » « dont l'attitude ou les écrits pendant l'occupation ont apporté une aide morale ou matérielle à l'opresseur »⁷⁶. Tandis qu'elles vilipendaient le maître du théâtre français, les *Lettres françaises* louaient un jeune auteur : Claude Vermorel. De sa pièce *Jeanne avec nous*, reprise à la Libération, l'organe de presse de la Résistance disait qu'elle avait en 1942 « réussi le tour de force d'exalter alors, sur une scène française, le devoir sacré de résistance contre tout occupant, quel qu'il soit, et contre les valeurs de cet occupant »⁷⁷. Ce commentaire n'était pas isolé ; en voici un autre de la même teneur :

« Le plus grand mérite de Claude Vermorel est sans doute d'avoir mis dans la bouche de Jeanne ces emportements patriotiques et fervents qui arrachent irrésistiblement le spectateur à lui-même, pour le dresser, coude à coude, avec "l'héroïne nationale" contre toutes les injustices, toutes les félonies et toute l'oppression étrangère.

Car, écrite avant la guerre, cette pièce, qui fut jouée pendant l'occupation, témoignait à la fois de la bêtise sans nom des censeurs allemands, du courage de l'auteur, et de l'adhésion du public à la bonne cause.

- ça, c'est une très bonne pièce. Pièce contre Anglais. Une pièce pour Jeanne d'Arc, c'est forcément une pièce pour Allemands.

Tel est le suave raisonnement qu'ont dû se tenir les obligeants personnages à triple nuque qui régissaient de haut nos plaisirs dramatiques.

Et pourtant ! L'œuvre est un long cri de révolte contre l'oppression, contre l'occupation étrangère, contre toutes les formes de la soumission à l'ennemi.

Car, enfin, quand on songe que le rebelle pour qui Jeanne se bat s'appelle le prétendant Charles et qu'elle affirme reconnaître en lui le mainteneur de la France, on se demande comment il s'est fait qu'étant donné la complicité des spectateurs, elle a pu avoir des représentations dans le Paris vert-de-grisé⁷⁸. »

Ainsi, la presse, unanime, reconnaissait un esprit de résistance et de défi à *Jeanne avec nous* jouée trois ans plus tôt.

Lors de la reprise parisienne en décembre 1945 de *Jeanne avec nous* au théâtre Verlaine, Claude Vermorel, de retour dans la capitale après une série de représentations acclamées dans les villes libérées d'Alsace et de Lorraine, signa un article dans le journal résistant *Opéra*⁷⁹. Il y affirmait que son œuvre avait été interdite « pendant un an par la censure allemande » et, qu'entre autres déboires, il avait dû remplacer sa première actrice, elle aussi interdite. Il s'y souvenait que lui et ses compagnons, avaient craint de ne pouvoir aboutir, en particulier parce que, selon son metteur en scène « Douk » [Douking], on risquait de stopper les représentations, après la première, pour « propagande bolchevique », « allusions » à l'actualité et défi envers l'occupant. Il rappelait une autre réflexion de son metteur en scène : « si nous sommes encore en vie dans trois ou quatre ans, ça ne sera tout de même pas mal de pouvoir se dire : voilà ce qu'on a eu le culot de monter en janvier 1942, à Paris » et ses sentiments pendant les représentations : inquiétude « quand le public soulignait les allusions les plus osées, crainte ou de n'être pas ou d'être trop entendu. ». En bref, Claude Vermorel présentait sa pièce comme une œuvre résistante qui avait été perçue comme telle par le public.

Cet article de Vermorel ne résiste guère à l'examen. L'auteur parle d'une interdiction. Or, en octobre 1940 la censure avait accepté la pièce qui devait se jouer au théâtre des Mathurins⁸⁰. Si les représentations n'eurent lieu qu'à partir de début 1942, dans un lieu différent – à la Comédie des Champs-Élysées - ce n'est pas à la suite de l'opposition des Allemands. D'ailleurs, avant d'être donnée dans un théâtre, elle fut chantée. En effet, à partir d'un livret qu'écrivit Claude Vermorel, André Jolivet composa une cantate dont la R.T.F. diffusa la seule exécution le 16 mai 1941⁸¹. De plus, si la censure avait empêché la pièce, difficile de comprendre pourquoi on la retrouve à l'affiche d'une structure soutenue par l'occupant, dotée d'une subvention de Vichy et publiée par l'éditeur Balzac issu de l'aryanisation de Calmann-Lévy⁸². L'auteur nous dit que Paula Dehelly, pour

⁷⁴ « Quelques-uns des Goncourt », *Lettres françaises*, n. 12, décembre 1943.

⁷⁵ *Lettres françaises*, « Dans la fange de la collaboration. Sacha Guitry », n° 15, avril 1944.

⁷⁶ *Lettres françaises*, 16 septembre 1944, p. 5. Voir aussi la liste complétée parue le 21 octobre 1944, p. 5.

⁷⁷ Pol Gaillard, « Jeanne d'Arc et ses juges », *Lettres françaises*, date*, p. 7.

⁷⁸ Jacques Mauchamps, « Fille de France », 2 janvier 1946. L'essentiel des critiques citées ci-après proviennent d'une revue de presse est consultable à la BNF, Département des Arts et Spectacles, fonds Rondel, R. sup. 1728,

⁷⁹ Claude Vermorel, « *Jeanne avec nous* », *Opéra*, 19 décembre 1945.

⁸⁰ AN AJ 40 1002, Dossier du théâtre Mathurins, note du 2 octobre 1940.

⁸¹ La partition est consultable à la BNF sous le titre *La Tentation dernière*. Le musicologue et homme d'Eglise, Carl de Nys, responsable en 1956 du programme des Fêtes organisées dans les Vosges pour célébrer le 500ème anniversaire de la réhabilitation de Jeanne d'Arc, se souviendra de cette composition et demandera à André Jolivet un oratorio : *La Vérité de Jeanne*, créée le 20 mai à Domrémy.

⁸² Déjà en janvier 1942, Vermorel déclarait : « dont la création fut successivement remise par la guerre, la défaite, la censure », Claude Vermorel, « "Jeanne avec nous", Jeunes grands premiers rôles », *Comoedia*, 10 janvier 1942. Peut-être était-ce une rhétorique tactique pour attirer l'attention par l'exposé de difficultés surmontées ?.

qui il avait écrit la pièce, fut « interdite ». Cependant, en 1943 elle est à l'affiche des *Anges du péché*, premier film de Robert Bresson. Surtout, dans l'article de *Comoedia* de janvier 1942, Vermorel, commentant les déboires qui entravèrent la création de *Jeanne avec nous*, rappelle les difficultés posées par la défection de Michèle Alfa qui devait tenir le premier rôle et écrit : « Ni Paula Dehelly, qui devait créer la pièce avant la guerre, ni Marie Déa n'étaient libres⁸³. » Nulle mention ici d'une interdiction, et aucun scrupule de citer un nom qui aurait pourtant subi l'ostracisme. Serge Added a passé au crible les remarques attribuées à Douking : il n'y avait guère à s'inquiéter pour l'usage du mot « camarade » puisque la censure ne l'avait pas relevé et que, dans la bouche des juges, il ne risquait pas de passer pour de la propagande bolchevique ; le metteur en scène aurait fait preuve d'un prodigieux don de prescience en annonçant la défaite allemande trois ou quatre ans plus tard alors qu'en ce temps les nazis dominaient l'Europe et les Américains venaient de subir Pearl Harbor⁸⁴. Pour Added, l'article a tendance « à réécrire le passé » et « est d'autant moins crédible que les archives recèlent des textes de Vermorel donnant une toute autre image⁸⁵. » En effet, vraisemblablement en mars 1941, Vermorel proposa une « collaboration théâtrale », fondée sur le désir d' « établir des liens culturels entre le théâtre allemand et le théâtre français et surtout le jeune théâtre des deux pays », qui usait d'une terminologie ambiguë propre à plaire aux nazis. On le trouve aussi, à la fin du printemps et durant l'été 1942, sollicitant, en insistant indirectement sur une certaine adéquation entre sa pièce et les valeurs du régime, de nouvelles subventions auprès de Vichy⁸⁶. Ainsi, sans nier la participation de l'auteur à une activité résistante dans la deuxième phase du conflit, il apparaît clair que pendant les deux premières années de l'Occupation le souci de faire jouer ses pièces passa largement devant un quelconque engagement politique. Vermorel accepta des accommodements. Rappelés, ils l'auraient rapproché, lui qui se présentait, et que des organisations résistantes reconnaissaient, comme un pionnier dans la diffusion d'un esprit défiant l'occupant et l'Etat collaborateur, de Sacha Guitry⁸⁷, la censure effective en moins, et auraient juré peu avec sa nomination à la Présidence de la Fédération Nationale du Spectacle à la Libération⁸⁸.

En 1945, Vermorel écrivait qu'en 1942 « le public soulignait les allusions les plus osées ». Difficile de juger de la réception par les spectateurs. Quand Jean-Jacques Gautier, qui signait ses papiers dans *Le Figaro* replié en zone libre à Lyon sous un pseudonyme, écrit le 6 mars 1942 : « Le public, qui ricanait hier soir aux petites allusions circonstancielles »⁸⁹ de quoi s'agit-il ? : des bombardements alliés sur Boulogne-Billancourt du 3 mars⁹⁰, de la situation vis-à-vis des occupants, du procès de Riom ouvert depuis 19 février ? Une chose est sûre : les autorités allemandes et françaises n'ont pas vues ou notées « les allusions les plus osées » dans leurs rapports. Louis Hauteceur, secrétaire général des Beaux Arts de Vichy, apprécia la pièce et débloqua un temps des subventions en sa faveur⁹¹. Et, même si le projet n'aboutit pas, on prévoyait de la faire jouer à Vichy⁹². Beaucoup de critiques s'étonnèrent après-guerre de cet aveuglement⁹³, ce qui manifeste leur conviction que les sous-entendus résistants étaient transparents quand bien même l'examen des recensions montre que cela était

⁸³ *Ibid.* C'est Paula Dehelly qui reprendra le rôle en 1945.

⁸⁴ Serge Added, *Le théâtre dans les années-Vichy : 1940-1944*, Paris, Ramsay, 1992, p. 268. On notera néanmoins que les préfets constataient alors : « L'opinion continue à souhaiter la défaite de l'Allemagne. Elle interprète les événements qui se déroulent sur le front russe comme le premier signe d'un renversement de la situation en faveur du bloc russo-anglo-américain. », « SYNTHÈSE des RAPPORTS des PREFETS de la ZONE LIBRE Janvier 1942 », disponible en ligne sur le site de l'IHTP : <http://www.ihp.cnr.fr/prefets/>

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ AN F 21 4274 dossier 5.

⁸⁷ Jacques Copeau, dans un livre officiel tout à la louange de la culture sous Vichy, propose une photo d'une répétition de *Jeanne avec nous* (p. 85) et une de Sacha Guitry dans le rôle de Tartuffe (p. 87). Jacques Copeau, « L'art dramatique français », in Paul Marion, Préf et Philippe Pétain, *Nouveaux destins de l'intelligence française*, Paris, Édition du Ministère de l'Information, 1942, p. 81-90 (louanges de *Jeanne avec nous*, p. 89-90).

⁸⁸ AN F 21 5274.

⁸⁹ Jean-Jacques Gautier, *Paris sur scène. Dix ans de théâtre, 1941-1951*, Paris, J. Vautrain, 1951, p. 25.

⁹⁰ 220 appareils larguent 475 tonnes de bombes. Le bilan est lourd : environ 600 morts et 1500 blessés. « Le bombardement de Boulogne Billancourt a, tout d'abord, provoqué un sentiment d'indignation générale, surtout lorsque le chiffre des victimes a été connu. Par la suite, la majorité des gens a eu tendance à y voir une conséquence inévitable de l'état de guerre, explicable par la nécessité de détruire des usines fabriquant un important matériel de guerre destiné aux troupes allemandes. Finalement, la responsabilité de ce douloureux événement a été rejetée sur l'occupant, auquel on a reproché de ne pas avoir assuré, d'une façon suffisante, la protection de l'agglomération parisienne par l'aviation de chasse et la D.C.A. », « SYNTHÈSE des RAPPORTS DES PREFETS de la zone libre MARS 1942 », *op. cit.*

⁹¹ AN F 21 4274 dossier 5. Le règlement du « Théâtre d'essai » de la Comédie des Champs-Élysées imposait une durée limitée aux représentations des pièces retenues. Aussi, après trois mois, les représentations cessèrent. Vermorel, soutenu par la presse qui regrettait l'arrêt de sa pièce, sollicita des subventions pour couvrir le déficit. Le théâtre Pigalle accueillit la pièce l'été.

⁹² Serge Added, *Le théâtre dans les années-Vichy*, *op. cit.*, p. 265 et n. 23 p. 293.

⁹³ Un exemple : « Les Allemands ne s'aperçurent même pas que *Jeanne avec nous* n'était qu'une longue et virulente protestation contre leurs actes, leurs méthodes, leur constante barbarie. », François de Roux, « *Jeanne avec nous* », *Minerve*, 4 janvier 1946.

loin d'être évident. Ainsi, dans son article de 1945, Claude Vermorel cite deux phrases de son texte comme des exemples des « allusions les plus osées ». Trois ans avant, l'une d'entre elles avait attiré l'attention d'un critique :

« Cette *Jeanne avec nous* a par endroits une actualité beaucoup plus attachante lorsqu'il s'y débat l'opposition entre une France pusillanime, étriquée, et la France ardente et téméraire que représente Jeanne. L'héroïne s'écrie : "Comme il est doux, le mot patrie, lorsqu'il s'allie au mot révolte, au mot jeunesse !"⁹⁴ (...). Dans le dernier tableau, son auteur laisse présager, comme Bernard Shaw, que l'avenir enrôlera la martyre sous des bannières contradictoires. J'ignore quelles sont, quant à lui, ses inclinations politiques. Mais il est certain qu'il nous montre l'esquisse d'une Jeanne qui pourrait devenir, sans que l'on eût à dénaturer ce que l'on connaît d'elle, la patronne d'un fascisme français⁹⁵. »

Ainsi, Lucien Rebatet, un des tenants du fascisme, interpréta une tirade que l'auteur présenta à la Libération comme défiant l'ordre établi, comme un appel à la nécessaire association avec le national-socialisme. Bien entendu, il ne s'agit pas de soupçonner Vermorel de quelque collusion fasciste, mais de souligner que son texte, s'il fut peut-être perçu par certains en 1942 comme résistant, apparût se ranger du côté du nouvel ordre à d'autres oreilles.

Dans sa présentation de janvier 1942, Claude Vermorel écrivait : « Je me souviens de ces vacances de l'été 38, en Vivarais, où, venu pour l'achever, je la refis entièrement⁹⁶. » Lucien Rebatet, tirant la pièce vers une lecture pro-fasciste et anti-républicaine, précisait : « La pièce a été écrite, pour sa plus grande partie, je crois en 1936. Le vocabulaire de ces jolis mois inspire à Vermorel quelques anachronismes dont on devine aisément les intentions humoristiques et satiriques : "Camarades, vipères, lubriques, grévistes", etc⁹⁷. » Deux jours plus tôt, le critique du *Petit Parisien* donnait la même date – « On nous dit que la pièce de M. Claude Vermorel fut écrite en 1936 » -, relevait les mêmes expressions qu'il qualifiait plus loin de « puérités », et rappelait la récupération de la Pucelle par le Front populaire et des libres-penseurs qui criaient « Jeanne avec nous », faits qui ne penchaient guère en faveur de Vermorel mais qu'« Heureusement », il ne suivait pas⁹⁸. Vermorel parle donc de 1938 ou 1939 et certains chroniqueurs remontent à 1936. Peu importe la date exacte de rédaction, la conclusion est simple : puisque selon l'auteur le texte n'a pas été retouché entre l'écriture et les représentations⁹⁹ il ne peut y avoir eu, de la part de Vermorel, de volonté d'évoquer 1942. Plusieurs critiques ont cerné des traces des grèves du Front populaire ; d'autres y ont trouvé un dérivé des Procès de Moscou. Ainsi, Alain Laubraux de *Je suis partout*, rassuré par la chronique de Lucien Rebatet, se faisait l'écho de certaines rumeurs : « On m'affirmait qu'il avait flirté avec le Front populaire. Avoir cru, même un jour, au génie de Cachin, n'est pas un bon signe d'équilibre spirituel » et lui reprochait d'avoir « mêlé » maladroitement à la « trame historique (...) son apport personnel, la fantaisie, d'abord, qui est inutile, comme de parodier dans ces bouleversants tableaux les fameux procès de Moscou » en usant notamment de la formule « Camarades inquisiteurs »¹⁰⁰. Difficile de dire si Vermorel usait du terme « camarade » - qui choqua nombre de critiques en 1942 comme lors de la reprise¹⁰¹ - avec une arrière-pensée politique¹⁰², innocemment ou par désir d'offusquer quelque peu. En effet, tant dans son courrier que dans ses articles, il l'utilisait fréquemment pour désigner ses compagnons de théâtre¹⁰³. Néanmoins, une lettre de l'auteur incite à retenir le lien avec les procès de Moscou. Vermorel, qui peinait à faire jouer sa pièce,

⁹⁴ Claude Vermorel, *Jeanne avec nous*, Paris, Éditions Balzac, 1942, 157 p.

⁹⁵ Lucien Rebatet, « *Jeanne avec nous* », *Le Cri du peuple*, 14 janvier 1942, p. 2. Il poursuit, tirant la pièce vers l'anglophobie, par : « Ajoutons que Warwick, (...), devient ici le soudard à l'état brut. »

⁹⁶ Claude Vermorel, « Avant "Jeanne avec nous" », *La Gerbe*, 8 janvier 1942.

⁹⁷ Lucien Rebatet, « *Jeanne avec nous* », *Le Cri du peuple*, 14 janvier 1942, p. 2.

⁹⁸ « Enfin, n'oublions pas que le 1^{er} mai de cette année-là, un orateur communiste, d'ailleurs franc-maçon prononça un long discours dans lequel Jeanne d'Arc était revendiquée par le front populaire. "Jeanne avec nous" crièrent les membres de la section des Libres-Penseurs et Sans-Dieu de Bobigny. », Morvan Levesque, « Jeanne avec nous », *Petit Parisien*, 12 janvier 1942.

⁹⁹ Serge Added, *Le théâtre dans les années-Vichy*, op. cit., n. 32 p. 294, indique que l'auteur lui a confirmé ce fait lors d'un entretien.

¹⁰⁰ Alain Laubraux, *Je suis partout*, 21 février 1942, p. 8

¹⁰¹ Tant en 1942 – « On est surpris d'entendre l'évêque Cauchon s'adresser aux juges en les appelant "Camarades", selon un vocabulaire qui semble inhabituel aux dignitaires de l'Eglise. Ce sont là des originalités faciles, mais sans gravité. », Georges Ricou, « Jeanne avec nous », *La France socialiste*, 16 janvier 1942, p. 3 et les commentaires cités plus haut -, qu'en 1945 - « Et pourquoi, grand Dieu ! ses ecclésiastiques, pendant trois heures, s'appellent-ils "Camarades" ? Ce qui ne correspond à aucun usage, ni ancien ni moderne. », J. Van Den Esch, *Pays*, 12-12-1945 ; « D'autre part croit-il vraiment que, déjà au XV^e siècle, les membres du plus haut tribunal ecclésiastique de l'époque se traitaient entre eux de "Camarades", "camarade-président", selon les meilleures traditions égalitaires d'un comité de grève d'aujourd'hui ? », Yvon Novy, *La Bataille*, 3 janvier 1946.

¹⁰² En 1947, Edith Thomas parla de Vermorel comme d'un « jeune communiste », ci-après, n. 111.

¹⁰³ « je crois au succès de ma pièce ainsi que des camarades et collaborateurs en qui j'ai confiance », lettre du 20 juin 1942 sollicitant une subvention auprès de Louis Hauteceur, secrétaire général des Beaux Arts de Vichy (AN F 21 5274) ; « Mes camarades et moi n'avons aucune honte », Claude Vermorel, « Avant "Jeanne avec nous." Jeunes grands premiers rôles », *Comoedia*, 10 janvier 1942 ; « Dans deux jours, je reverrai mes camarades », *La Gerbe*, 8 janvier 1942.

a tenté plusieurs démarches¹⁰⁴. Dans une lettre adressée à Georges Pitoëff, en 1939 ou avant puisque le directeur du théâtre des Mathurins mourut cette année, il défend la pertinence, pour un jeune auteur, de reprendre un « sujet rebattu » et traité par de grandes plumes. Voici son deuxième argument :

« 2) Parce que ce cas Jeanne d'Arc, pour nous, ce n'est pas seulement un moment historique, pas seulement le thème de la beauté du sacrifice, le problème du miracle mais ceux plus "nouveaux" d'une foi condamnée au nom d'une foi, d'un fanatisme condamné par des fanatismes frères. Shaw avait écrit avant les procès de Moscou¹⁰⁵. »

Ainsi, ce ne sont pas Vichy ou les occupants allemands qui ont pesé sur le texte de Vermorel mais les procès de Moscou¹⁰⁶. D'ailleurs, après-guerre, nombre des commentateurs diront qu'il ne faut pas réduire la pièce à une réaction contre Vichy et l'occupant mais la voir comme une critique des totalitarismes¹⁰⁷.

Jeanne avec nous en 1942 plût aux partisans de Vichy et de la Collaboration, voire aux Fascistes ; en 1945, la pièce apparût comme un geste hardi et habile de Résistance, un incroyable pied de nez aux autorités, et déjà, sans nul doute, il en fut de même, pour certains, en 1942¹⁰⁸. Cette diversité dans la réception de cette œuvre renvoie aux grandes manipulations autour de Jeanne d'Arc. « Jeanne d'Arc partout »¹⁰⁹ constatait Jean Cocteau qui avait suggéré Berthe Tissen à Claude Vermorel pour jouer le rôle-titre¹¹⁰. Edith Thomas, résistante mais aussi chartiste travaillant aux Archives Nationales, voit dans la période de l'Occupation le summum des manœuvres de récupération de ce personnage historique :

« De Gaulle l'invoqua, et Pétain également : Dieu étant toujours de tous les côtés à la fois. Tandis qu'un jeune communiste, Claude Vermorel, montait une *Jeanne avec nous*, Robert Brasillach, fusillé depuis comme collaborateur, présentait au public le procès de Jeanne d'Arc.

Ainsi, Jeanne se trouve dans toutes les bouches et dans tous les cœurs : sur les autels et dans les théâtres, dans les discours des officiers réactionnaires et dans les chuchotements de la Résistance.

Le mythe semble avoir atteint ici à son apogée, fait d'ambiguïtés et d'incertitudes¹¹¹. »

Tous, – les Allemands, Vichy¹¹², les collaborateurs¹¹³, les résistants -, la mettaient au service de leur idéologie et volontés. En bref, dans la longue histoire des usages politiques de Jeanne d'Arc¹¹⁴, l'« occupation de

¹⁰⁴ Maurice Rostand affirmait avoir lu la pièce à l'occasion d'un concours organisé par le théâtre de l'Oeuvre « il y a quelques années », vraisemblablement vers 1940, Maurice Rostand, *Paris-Soir*, 12 janvier 1942.

¹⁰⁵ « Lettre adressée par Claude Vermorel à Georges Pitoëff », datée du « 3 février » mais sans précision sur l'année, BN-ASP, 4- COL-17 (320). Vermorel conclut en disant qu'il comprend que Georges Pitoëff souhaite ne pas monter « une troisième Jeanne d'Arc ». La première fut *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw, créée le 28 avril 1925 au Théâtre des Arts, avec Ludmilla Pitoëff dans le rôle-titre. Gabriel Marcel, « Jeanne avec nous », *Le théâtre*, 1945, se souvenait : « Robert Brasillach avait présenté le procès sous une forme théâtrale, et je crois bien me souvenir que ce spectacle fut donné un petit nombre de fois par les Pitoëff ». Robert Brasillach avait publié en 1932 *Le Procès de Jeanne d'Arc*, Version nouvelle, présentée et ordonnée, Paris, Alexis Redier, 1932, XIV-276 p.

¹⁰⁶ Avis partagé par Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre au xxe siècle*, Paris, Gallimard, 1986. Serge Added, *Le théâtre dans les années-Vichy*, op. cit., n. 35. p. 294, indique que l'auteur lui a confirmé ce fait lors d'un entretien.

¹⁰⁷ « Aujourd'hui, le drame a changé d'éclairage : c'est l'Eglise qui se demande si elle doit le louer sans réserve, le mettre à l'index (...) ou, au contraire, reprenant l'idée de Laubreaux, feindre de croire qu'il témoigne surtout contre d'autres qu'elle-même, "contre les totalitarismes, les cléricatismes de toutes obédiences et le 'réalisme' politique", écrit *L'Aube*. », Pol Gaillard, « Jeanne d'Arc et ses juges », *Lettres françaises*, date*, p. 7 ; « Sans doute, pour le spectateur, le sens du réquisitoire dressé par Claude Vermorel s'est-il modifié, mais sa violence et son efficacité ne perdent rien à paraître surtout dirigées contre les totalitarismes, les cléricatismes de toutes obédiences et le "réalisme politique". », André Altier, *L'actualité théâtrale*, 30-31 décembre 1945.

¹⁰⁸ « Je me souviens que *Jeanne avec nous* fut jouée alors que des uniformes verts occupaient nos villes et j'ai encore l'arrière goût de cette sensation de joie que j'y éprouvais. », Georges Grégory, *Front National*, 28 décembre 1945 ; « nous y avons reconnu, à la barbe des Allemands, le procès de la collaboration. », André Altier, *L'actualité théâtrale*, 30-31 décembre 1945.

¹⁰⁹ Jean Cocteau, *Journal : 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989, p. 117, texte établi, annoté et présenté par Jean Touzot. La note 1 précise : « Au théâtre (outre celle de Péguy, *Jeanne avec nous* de Cl. Vermorel, *Le Don de soi-même* de J. de Lesdain, où la Pucelle côtoie Socrate, Jésus, le Soldat inconnu), sur les affiches pour fustiger les Anglais (cf. p. 243), dans le titre de l'ouvrage luxueux conçu par Sacha Guitry (cf. p. 176). »

¹¹⁰ Racontant le désarroi de sa troupe après la défection de Joëlle Le Feuve, Claude Vermorel écrit : « Un coup de fil de Cocteau nous envoie Berthe Tissen. », Claude Vermorel, « Avant "Jeanne avec nous", Jeunes grands premiers rôles », *Comoedia*, 10 janvier 1942.

¹¹¹ Edith Thomas, *Jeanne d'Arc*, Paris, Ed. Hier et aujourd'hui, 1947, p. 266.

¹¹² Lecteur à l'Odéon, Julien Luchaire a dû voir le manuscrit d'une tragédie en vers sur Jeanne d'Arc que l'auteur - Jean-Pierre Revilliard - présentait comme suit : « J'ai voulu y faire œuvre de sain patriotisme, et c'est encore ce qui m'engage à frapper à la porte du Jeune Odéon. », *Courrier* du 17 octobre 1942, AN AJ 55 45.

¹¹³ Un exemple. Le fils de Julien Luchaire, dans un livre très anglophobe, lassé, mais convaincu de la pertinence du parallèle, écrivait : « tous les Français qui (...) ont eu la noble et grande ambition d'établir une véritable harmonie en Europe et d'assurer à leur pays une situation privilégiée dans quelque domaine que ce soit, ont inmanquablement vu la puissance britannique se déchaîner contre eux. Il serait trop facile d'évoquer le souvenir de Jeanne d'Arc. » Jean Luchaire, *Les Anglais et nous : L'action britannique contre la France jusqu'au 13 décembre 1940*, Paris, Éditions du livre moderne, 1941, p. 11-12.

À propos des usages manipulateurs du Moyen Âge sous Vichy, Edith Thomas, résistante et historienne de formation, parlait de « troubadourisme ». Elle le définissait comme « une maladie de l'art et de la littérature qui apparaît en période régressive et consiste en un attendrissement ingénu sur un passé imaginaire. Pour que ce passé soit le plus imaginaire possible, on le repousse aussi loin qu'on le peut, dans une mémoire qui se confond pour le public avec la légende : le Moyen Age fait fort bien l'affaire ! Le troubadourisme est donc une des multitudes formes de l'évasion – par opposition au réalisme – et l'une des plus inquiétantes parce qu'elle est des plus insidieuses¹²². » Radicale, elle aurait préféré, alors que l'on ne pouvait « parler de son temps parce qu'il faudrait en dire des choses interdites » que des créateurs aient « le courage moral de se taire » plutôt que de se livrer à de telles « impostures ». La résistante chartiste lance cette diatribe après avoir vu *Les Visiteurs du soir* sorti en décembre 1942. Or, en rangeant cette œuvre dans le « troubadourisme », elle s'est lourdement trompée. Dans ce film, le Diable envoie deux diabolins – Dominique et Gilles devenus ménestrels - pour « désespérer le monde ». Gilles tombe amoureux d'Anne, fille du baron Hughes. Le Diable, pour punir l'infidèle, apparaît au château sous les traits d'un respectable voyageur. À la dure opposition, les deux amants répondent par une provocante indifférence. La pétrification auquel les réduits le Diable ne tue pas leur amour ; sous la pierre, leurs coeurs continuent de battre. Même si Carné contesta l'idée que le film entretenait des rapports avec les événements contemporains de sa réalisation, cette oeuvre fut conçue, et perçue par beaucoup, comme un fil anti-nazi. En effet, la capacité de Prévert à jouer sur les multiples interprétations possibles d'une histoire a construit un beau camouflage. Mis en regard de certains de ses poèmes, Gilles et Anne incarnent la Résistance ; le Diable et les Soldats, Hitler et les troupes nazies ; le château, la France occupée, etc¹²³. S'il y eut péché de « troubadourisme » par beaucoup, il apparaît que, contrairement à ce qu'écrivait trop radicalement Edith Thomas dans son journal, - mais c'est une conséquence du genre -, certains – dont Prévert, et peut-être Carné, même à son corps défendant – recoururent au Moyen Âge pour dire « des choses interdites » sur leur temps.

Julien Luchaire, Sacha Guitry, Claude Vermorel, illustrent chacun à leur façon, par leurs œuvres ou par la manière de les présenter à un public, à quel point les menaces d'interdiction et les temps troublés les ont stimulés, les ont poussés à parler de leur temps, et souvent de ses « choses interdites », à mots couverts. Même *Jeanne avec nous* en 1945 est concernée. En effet, les démarches de l'auteur auprès des Allemands rendues publiques, la pièce auraient à coup sûr subi un autre accueil ; par contre, la stratégie de présentation mise en place par Vermorel protégea son oeuvre et, avec habileté, lui donna le statut glorieux de résistante. Sûrement, soixante ans après, il est difficile de saisir ce que les auteurs voulaient faire et les réactions des publics. L'embarras ne résulte pas seulement d'un problème de sources. En effet, parfois les protagonistes eux-mêmes, confrontés à leurs textes encodés, ne discernaient plus, peu de temps après leur rédaction, les « camouflages » de combats clandestins. Cependant, « avec humilité et patience critique (...) les historiens peuvent tenter de ne pas s'égarer dans les brouillards (...) des mots de contrebande » et chercher « de quelle façon les mots étaient reçus, comment ils résonnaient et incitaient à raisonner »¹²⁴. « Pressez-nous, nous sommes des olives », disait James Joyce. « La censure est la mère de la métaphore », ajoutait Borges¹²⁵, c'est un moindre hommage aux hommes qui continuèrent à écrire à contre-courant que d'essayer de retrouver ce que Luchaire appelait le contenu « hérétique au point de vue des idées régnantes » et les « échos que la censure n'avait pas prévu¹²⁶. »

Laurent Broche.

¹²² Edith Thomas, *Pages de journal : 1939-1944. Suivies de Journal intime de monsieur Célestin Costedet*, Paris, V. Hamy, 1995, p. 190. Note du 18 mars 1943 rédigée après avoir vu *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné.

¹²³ Danièle Gasiglia-Laster, « *Les Visiteurs du Soir* : une date peut en cacher une autre », in « Le Moyen Age dans le théâtre et le cinéma français », *CAIEF* n°47, mai 1995, p. 79-98.

¹²⁴ Sur ces problèmes voir les pages stimulantes de Pierre Laborie, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Seuil, 2003, p. 126-129.

¹²⁵ Cités par George Steiner, *Errata. Récit d'une pensée*, Paris, Gallimard-Folio, 2000, p. 189.

¹²⁶ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II, op. cit.*, p. 304 et 294.