

# théâtre(s) politique(s)

***MEDIEVAL ROLES FOR MODERN TIMES,  
THEATER AND THE BATTLE FOR THE FRENCH REPUBLIC,  
HELEN SOLTERER***

Pennsylvania State University Press, Philadelphie, 2010, 287 p.  
(ISBN : 9 78-0-271-03614-4)

L'ouvrage d'Helen Solterer, professeur de littérature française du Moyen Âge à Duke University (NC, USA), met en lumière un aspect peu connu des liens entre théâtre et politique dans la France de l'entre-deux-guerres. Il interroge les implications dramaturgiques et idéologiques du *revival* du théâtre médiéval d'expression française (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) entrepris entre 1933 et 1952 par le groupe des Théophiliens, sous la direction de Gustave Cohen, professeur à la Sorbonne.

L'activité des Théophiliens est aujourd'hui souvent méconnue des médiévistes et des spécialistes des arts du spectacle. Non pas inconnue, puisque leur nom et celui de leur fondateur apparaissent dans de nombreuses histoires du théâtre ; mais souvent jugée avec condescendance comme celle d'amateurs, animés d'un intérêt scolaire pour un corpus ancien, lui-même peu susceptible de contribuer à l'évolution des arts du spectacle au XX<sup>e</sup> siècle. Cette vision se révèle, grâce au livre d'Helen Solterer, comme un préjugé qui cache non seulement la véritable nature d'une avant-garde théâtrale, mais aussi d'importants paradoxes sur les relations entre jeu dramatique et action politique, des années 1930 aux années 1950.

On sait que cette période fut à la fois un temps d'expérimentation théâtrale et de fortes tensions politiques, engageant groupes et dramaturges dans l'activisme idéologique, que ce soit dans les partis de gauche ou de droite. Apparemment rien de plus éloigné d'une équipe d'étudiants reconstituant des jeux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles... Qui furent cependant les Théophiliens ? Parmi les trois générations d'étudiants-acteurs qui ont animé le groupe et participé pendant vingt ans à des tournées en France, en Europe et dans le monde, on trouve entre autres les noms du médiéviste Paul Zumthor, du musicologue Jacques Chailley, de Roland Barthes, de Roland Dubillard, des cinéastes Alain Resnais et Robert Enrico ; du metteur en scène René Clermont ; de Moussa Abadi, acteur et figure de la Résistance juive pendant l'Occupation. De plus, les Théophiliens ont été l'un des groupes les plus sollicités par les gouvernements, du Front Populaire de Jean Zay à la Quatrième République avec René Pleven, en passant par Vichy et Abel Bonnard. Vivier d'intellectuels et d'artistes majeurs de l'après-1945, les Théophiliens ont joué un rôle de catalyseur des messages politiques institutionnels dans une période particulièrement troublée.

Plusieurs paradoxes ouvrent l'ouvrage d'Helen Solterer, qui s'emploie à les explorer. Le premier est dramaturgique : en quoi la réflexion sur le jeu et l'acteur pré-modernes a-t-elle contribué à

## théâtre(s) politique(s)

fonder une théorie de l'efficacité psychosociale de l'acte dramatique ? Le deuxième est politique : pourquoi les reconstitutions d'œuvres du Moyen Âge permettaient-elles, selon G. Cohen, de consolider les principes de la Troisième République ? Le troisième est plus largement idéologique : comment des drames religieux ont-ils pu apparaître comme des instruments de propagande pour soutenir les valeurs d'un régime laïc ?

À l'origine des Théophilien se trouve la figure d'un intellectuel singulier, Gustave Cohen. Né en Belgique et d'origine juive, Cohen est en quelque sorte doublement un « étranger », ce qui peut expliquer sa farouche volonté d'intégration aux institutions françaises. Celle-ci s'est manifestée par une brillante carrière universitaire (Amsterdam, Strasbourg, Sorbonne), de 1910 à 1940, dévouée à une définition républicaine de la « Nation France » à travers l'étude et la renaissance de la littérature médiévale, en particulier du théâtre. Dès sa thèse *Histoire de la mise en scène au Moyen Âge*, ouvrage pionnier publié en 1906, Cohen affirme deux caractéristiques qui le distinguent de ses confrères. D'une part, il est très fortement attaché à une relation émotionnelle – et non seulement intellectuelle – aux sources. Étudier un texte médiéval ne doit pas être, selon sa phrase célèbre, une « dissection de cadavres », mais « une résurrection des morts ». Pareille position était contraire au positionnement de la grande majorité des médiévistes de son époque – et elle l'est toujours, ce qui explique la piètre réputation de Cohen parmi ses successeurs. D'autre part, il est persuadé de l'efficacité psychosociale du jeu, à la fois pour l'acteur et pour le public. Il voit dans les mises en scène médiévales un modèle à suivre pour retrouver la puissance synergique – au sens propre du mot : « religieuse » – qui faisait alors du drame, selon lui, un miroir imaginaire permettant à une collectivité de prendre conscience d'elle-même, de son histoire, de ses responsabilités.

Alors que le jeune professeur Cohen fréquente les milieux symbolistes, son *Histoire de la mise en scène* trouve un lecteur attentif en Nikolai Evreinov (chapitres 1 et 2). En 1907-1908, deux ans après la Révolution de 1905, le metteur en scène russe met en place, avec son groupe d'avant-garde le Théâtre Ancien, une dramaturgie des foules qu'il expérimente à partir du corpus médiéval français (*Théophile* de Rutebeuf ; *Robin et Marion* d'Adam de la Halle...). Soutenant la Révolution et le gouvernement bolchevik en 1917, Evreinov met à son service ses théories et sa pratique dramatique. Il fait ainsi reconstituer en 1920 par 1500 figurants, pour certains acteurs de l'événement, l'attaque du Palais d'Hiver. Evreinov quitte l'URSS en 1927 pour se réfugier à Paris, où quelques années plus tard il rencontre Cohen et participe aux Théophilien.

La vision que Cohen et Evreinov partagent sur l'efficacité de l'acte dramatique est largement répandue dans les milieux littéraires (Copeau, Mallarmé, plus tard Artaud) et dans les groupes d'action plus ou moins sociale (Chancerel, Pottecher). Elle trouve des échos dans la réalité de la culture dramatique européenne depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, avec la présence répandue de mystères joués par les paroissiens, dont le plus célèbre est Oberammergau, en Bavière, comme dans la conversion religieuse

**Pour citer cet article** : Estelle Doudet, « *Medieval Roles for Modern Times, Theater and the Battle for the French Republic*, Helen Solterer », Revue *Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 10/2012 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2012/09/18/helen-solterer-medieval-roles-for-modern-times-theater-and-the-battle-for-the-french-republic/>

## théâtre(s) politique(s)

de nombreux écrivains tels Péguy ou Ghéon. Un double ancrage de cette idéologie théâtrale se dessine : elle soutient un mouvement d'avant-garde, dont on trouve encore des échos chez les psychosociologues des années 1970, comme Erwin Goffman ; elle rejoint un mouvement idéologique mêlant nationalisme, spiritualité et action sociale.

La Grande Guerre joue un rôle majeur dans cette cristallisation. Les souffrances des soldats pour la Patrie sont interprétées comme un sacrifice christique ; les combats apparaissent comme un jeu théâtral où chacun assume un rôle, dans une sorte de *Mystère de la Passion* collectif. De ce point de vue, on voit se rejoindre les écrits d'Henri Ghéon - synthétisés dans *Le Comédien et la Grâce* en 1925 – définissant la guerre comme une Épiphanie dramatique qui révèle aux hommes le sens de leur existence, et les actions de Cohen, qui, après avoir été blessé, s'engage en 1917 dans un soutien propagandiste à la Troisième République, grâce à des « sons et lumière » évoquant le front et adressés aux populations de l'arrière.

Le groupe des Théophiliens naît d'une rencontre (chapitre 3) : celle d'un professeur passionné par son domaine, le théâtre médiéval, et hanté par une « certaine idée de la France », éternellement républicaine, assimilatrice et humaniste, avec un groupe d'étudiants aux sensibilités politiques diverses. Elle se concrétise en 1933 par la mise en scène, salle Louis Liard en Sorbonne, du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (XIII<sup>e</sup> siècle). Cohen, qui a adapté le texte, a choisi deux acteurs étrangers, le Russe Nicolas Weisbein qui joue le Parisien Théophile face au Syrien Moussa Abadi, qui incarne Salatin, le serviteur du diable, pour souligner l'idéologie paradoxale qui soutient sa mise en scène : un jeu médiéval montrant un miracle peut servir les valeurs laïques de la Troisième République ; un texte ancien peut cristalliser un état d'esprit contemporain, grâce à un jeu d'acteurs à la fois épuré et fondé sur une communion émotionnelle avec les personnages et avec le public. Loin de la fête universitaire qu'il aurait dû être, *Théophile* est d'emblée un événement culturel, largement commenté dans la presse, déchaînant passions et critiques<sup>1</sup>.

Les représentations des Théophiliens, les années suivantes, prennent une ampleur nouvelle. *Adam et Ève* (*Le Jeu d'Adam*, première pièce connue en langue française, milieu du XII<sup>e</sup> siècle) est joué en 1935 sur le parvis de la cathédrale de Chartres devant des milliers de spectateurs. En 1938, le dernier ministre en exercice du Front Populaire, Jean Zay, fait inaugurer la reconstruction de la cathédrale de Reims par cette même mise en scène. Il souligne que *l'Adam et Ève* des Théophiliens est un acte œcuménique portant des valeurs républicaines et laïques.

L'entrée en guerre en 1939, puis la défaite de 1940 bouleversent gravement le groupe (chapitre 4). Plusieurs acteurs meurent sur le front, pendant que d'autres continuent à jouer des mystères et des

---

<sup>1</sup> Voir le roman de P. Morand, *France la douce* (1934), fiction antisémite accusant Cohen d'être un cosmopolite déguisé en chantre de la Nation France ; à l'inverse, l'initiative reçoit le soutien de R. Brasillach à *l'Action française* et de B. Crémieux à la NRF.

## théâtre(s) politique(s)

farces, avant les combats puis dans les camps de prisonniers. G. Cohen, comme les autres professeurs juifs de l'Université, est démis de son poste à l'automne 1940. Face à ses protestations, un décret d'annulation de cette décision est pris, il ne sera pas appliqué par Vichy. Cohen quitte la France pour les États-Unis.

Privés du fondateur, les Théophilieus de la deuxième génération (1940-1944), sous la direction de René Clermont, continuent à jouer (chapitre 4). Deux réorientations de leur action sont frappantes. Abandonnant les textes susceptibles d'une interprétation politique dans le sens de la mystique républicaine léguée par Cohen, ils choisissent de monter des pièces comiques, la *Farce de Pathelin* et *Mimin étudiant*. En 1943, ils jouent la *Condamnation de Banquet*, une moralité du début du XVI<sup>e</sup> siècle sur la gourmandise, ce qui leur permet des allusions au marché noir. Leur « Moyen Âge », désormais déconnecté d'une actualité où un autre « Moyen Âge » est instrumentalisé par le pouvoir, est assez proche de celui que présente, à la même époque, le film *Les Visiteurs du soir* de Carné. Ils jouent également dans un milieu rural qu'ils avaient peu exploré auparavant.

Que font pendant ce temps Cohen et le reste du groupe (chapitre 5) ? En 1941, le médiéviste fonde, avec d'autres intellectuels français réfugiés aux États-Unis, l'École Libre des Hautes Études, une université soutenue par De Gaulle. Il dénonce la récupération vichyste de la culture médiévale, réorientée dans un sens militariste, dans son ouvrage *La Grande Clarté du Moyen Âge*. Il y fait écho à la *Leçon de Ribérac* d'Aragon, lequel explique les raisons de l'inspiration troubadouresque de sa poésie de résistance face au Moyen Âge fascisé de l'État français. L'acteur le plus célèbre de la première troupe, Moussa Abadi, devenait professionnel lorsque la guerre survient (chapitre 6). Juif, militant anti-fasciste et activiste de gauche, il se réfugie dans le sud de la France à partir de 1940. Grâce à un accord avec l'évêché de Nice, il devient professeur d'art dramatique dans des écoles catholiques. Sous cette couverture, tout en continuant à jouer et à faire apprendre le répertoire des Théophilieus, il anime pendant trois ans un vaste réseau de sauvetage d'enfants juifs et de résistance active.

En 1945, alors que G. Cohen rentre en France, les Théophilieus, sur la demande du gouvernement de la France libre, jouent *Adam et Ève* sur le parvis de la cathédrale de Chartres, en symbole de restauration de la République. Une troisième génération (1945-1952) prend le relais à cette date, comptant notamment Roland Barthes ou Paul Zumthor, qui introduira en France le *performative turn* vingt ans plus tard. Les Théophilieus sont engagés par les gouvernements de la Quatrième République pour une tournée auprès de la jeunesse allemande en 1947 ; pour un tour de France du *Mystère de la Passion* en 1950 ; puis pour une longue tournée, en 1951, au Brésil où ils jouent le même mystère. Cette internationalisation et cette institutionnalisation du groupe amateur en troupe quasiment officielle de la République marquent l'apogée et la fin de l'aventure : la troupe se dissout au cours des années 1950 ; G. Cohen meurt en 1958.

## théâtre(s) politique(s)

L'ouvrage d'Helen Solterer présente, pour la première fois, une approche globale de ce qu'il faut bien appeler le « phénomène théophilien ». Loin du groupe de potaches amateurs de reconstitution médiévale qu'on a parfois voulu voir en eux, cette troupe fut, pendant trois générations, un miroir des débats intellectuels français, reflétés à travers le prisme d'un héritage fantasmé, le théâtre du Moyen Âge. Ses membres eurent des orientations spirituelles et prirent des positions politiques très diverses, de l'intégrisme catholique au militantisme laïc, du collaborationnisme à la résistance. Mais pour chacun il semble que théâtre et engagement(s) ne se vivaient pas dissociés. Grâce à la paradoxale mystique laïque de leur fondateur et au lien étroit que G. Cohen établit entre le jeu médiéval et une théorie de l'acte théâtral comme *religio*, c'est-à-dire synergie de l'individu et du collectif, de la réalité et de l'imaginaire, de la spiritualité et de la République, les Théophiliens ont présenté une forme originale de théâtre politique, avant que l'esthétique brechtienne n'apporte, à la fin des années 1950, une autre vision de l'engagement dramatique.

Estelle Doudet