

Guillemin et le théâtre

L'approbation et les encouragements donnés par Henri Guillemin, dès l'automne 1988, à la pièce *1789 à Cluny* dont il venait de lire le texte, puis la préface brève, mais chaleureuse, qu'il a rédigée l'année suivante pour le programme du spectacle, invitent à tenter de faire le point de façon générale sur son attitude à l'égard du théâtre, à la fois comme genre littéraire et comme activité vivante.

Une première remarque possible concerne les genres théâtraux dans lesquels la musique joue un rôle : opérette, opéra-comique, grand opéra évidemment, n'ont aucun attrait pour un homme aux oreilles duquel ces formes n'ont à faire entendre que du bruit, et plutôt désagréable¹ ; on ne voit pas non plus Guillemin prendre grand plaisir à une comédie musicale ou à tout ce qui s'y apparente. Interrogé en 1970 par la radio suisse sur ses goûts musicaux, il avoue sans ambages son infirmité générale dans ce domaine, ne faisant exception que pour quelques artistes du chant populaire comme Damia, ou quelques instrumentistes comme Louis Armstrong, ou encore pour certains morceaux de musique militaire² ; et s'il aime aussi beaucoup Maurice Chevalier, c'est comme homme avant tout³.

Dans un autre domaine du spectacle au sens large, Guillemin aime le cinéma dès son jeune âge ; il publie dans *La Jeune-République* de son maître Marc Sangnier un article élogieux sur Marcel L'Herbier (« Art et cinéma », 8 août 1924), un autre sur Jean Epstein (« Plaidoyer pour le cinéma », 28 novembre), un autre encore sur « La mort de Max Linder » (6 novembre 1925). Il signale (12 février 1926) l'ouverture du Studio des Ursulines, tout proche de l'E.N.S. et qui fut pendant des décennies un des plus remarquables cinémas d'art et d'essai du quartier Latin, et il rend compte un peu plus tard (30 mars 1928) de la sortie française du film de Chaplin *Le Cirque*. Signalons même, au croisement des deux thèmes abordés dans ce début de mon propos, une curiosité vraiment inattendue, publiée cette fois dans la revue mensuelle de Sangnier, six pages denses sur... la musique, si importante dans le cinéma alors muet⁴. Ajoutons, pour finir sur ce point, qu'une fois le cinéma devenu parlant, Guillemin, même s'il ne publia plus sur lui, continua de voir – semble-t-il – de nombreux films, et pas forcément pour la pure distraction : dans une de ses lettres à Madeleine Rebérioux (8 novembre 1964), il indique même être allé à Genève voir *Le Silence*, austère film de Bergman, bien loin de son goût connu par ailleurs pour le western⁵ !

Une dernière chose avant de passer au théâtre dans un sens plus circonscrit : on ne peut pas omettre de signaler, si surprenante et/ou choquante qu'elle puisse être pour certains, la passion de Guillemin pour la corrida. Quand il habitait Bordeaux, il n'hésitait pas à franchir la frontière espagnole pour aller en voir, et il a publié dans *La Bourse égyptienne* un remarquable éloge de

1. Michel Guillemin, intervenant après mon exposé, a évoqué avec amusement la façon dont son père, obligé par ses fonctions d'assister à des concerts à Berne, sortait discrètement dès l'obscurité faite, quitte à revenir juste avant la fin pour paraître avoir assisté à l'ensemble de la soirée...

2. Ce « radio-portrait » [titre de la série] de près d'une heure peut être écouté sur le site de la RTS à l'adresse : <https://www.rts.ch/archives/radio/culture/disco-portrait/3637200-des-gouts-musicaux-29-04-1970.html>

3. Voir le chapitre consacré à l'acteur-chanteur dans *Parcours* [1989], Utovie, 2015, p. 477-490.

4. « L'orchestre et l'écran », *La Démocratie*, mars 1925, p. 332-337. L'intérêt et l'importance de cette étude invitent à y revenir plus tard, et pourquoi pas dans le cadre d'une édition, à laquelle Jean-Marc Carité et moi-même pensons de concert, de tous les textes de Guillemin publiés dans les périodiques de Marc Sangnier ?

5. Voir « Henri Guillemin, historien de Jaurès. Lettres d'Henri Guillemin à Madeleine Rebérioux », n° 144 de la revue *Jean Jaurès*, avril-juin 1997, p. 58. Dans une autre lettre à la même, Guillemin détaille en une dizaine de lignes sa « déception » après avoir vu *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini (26 mars 1965, *ibid.*, p. 63).

Mort dans l'après-midi d'Hemingway⁶. Lire ou relire ce texte vibrant peut aider à comprendre que ce n'est pas si simple de définir quelle était, dans le secret de sa personnalité, l'attitude de Guillemin à l'égard du *spectacle* dans le sens le plus large de ce mot.

Venons-en maintenant à chercher ce qui a pu tellement séduire Guillemin dans l'entreprise clunisoise de 1989. Avant de proposer quelques réponses, évoquons quel a été, au cours de sa carrière, son lien avec le théâtre.

Ce lien, c'est avant tout celui d'un professeur. Agrégé de lettres, Henri Guillemin a enseigné pendant plus de dix ans avant de devenir diplomate ; dans le secondaire notamment, un élève des générations qui se sont succédé devant lui étudiait systématiquement au moins une tragédie du XVII^e siècle chaque année. Il est naturel que son œuvre offre le reflet d'une telle culture, et de la manière traditionnelle de la faire acquérir aux élèves : par la lecture "à plat" et l'explication de texte, mais sans préoccupation (ou si peu) de la part dramatique et dramaturgique des choses. Le théâtre, et c'était vrai encore pour ma propre génération, était considéré non selon les trois dimensions de la mise en scène, mais comme une page de livre. Rien sur les entrées et sorties des acteurs, sur leurs costumes ou les décors où ils évoluent, rien sur la dimension spatiale des choses ; tout l'accent est mis sur l'aspect psychologique des personnages, comme s'il s'agissait de ceux d'un roman. Un exemple tiré des chroniques égyptiennes permet de le voir clairement : trois fois Guillemin rend compte d'une œuvre de Mauriac, et trois fois il évoque à son propos Racine et « son cortège de désespérées : Hermione, Roxane, Phèdre⁷ », en précisant bien que d'autres que lui ont « noté déjà cette visible parenté d'âme qui se révèle entre les tragédies de Racine et les romans de Mauriac⁸ ». Chaque fois que Guillemin fait une allusion à une pièce de théâtre, il pense à un livre, un livre comme un autre ; pas à un spectacle vivant.

Si l'on observe les choses à partir de sa bibliographie, on y rencontre, il est vrai, un nombre assez élevé de publications autour d'écrivains de théâtre. La « Collection classique du Milieu du Monde », ainsi appelée du nom de son éditeur genevois, compte dix-neuf petits volumes où figurent un *Théâtre choisi* de Musset (n° 5, 1943) et, moins attendu à coup sûr, un *Théâtre choisi* de Marivaux (n° 16, 1946). Plus tard, Guillemin a donné à la *Gazette de Lausanne* une série de jolies « Pointes sèches », vingt portraits d'écrivains parmi lesquels Beaumarchais (10 décembre 1962), à nouveau Marivaux (11 mai 1963), et Claudel (30 novembre 1963). Mais à y regarder de près, on voit que ce sont ces trois hommes qui l'intéressent, leur personnalité profonde, non leur théâtre en tant que tel ; la préface du *Théâtre* de Marivaux, publiée aussi dans le *Journal de Genève* (26 janvier 1946), s'intitule de façon révélatrice « Un homme ignoré : Marivaux » ; Guillemin y parle surtout du romancier, du journaliste et de l'observateur cynique des mœurs ; l'article sur Beaumarchais a lui aussi un titre parlant : « Beaumarchais ou la gloire par erreur », le désir de Guillemin étant de délaisser *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, dont il ne dit rien, pour rappeler que Beaumarchais voulait écrire des drames, non des comédies, et surtout que c'était un pamphlétaire de génie, franchement méconnu.

Oui, Guillemin a beaucoup parlé d'écrivains de théâtre, mais Claudel, par exemple, un seul texte, parmi les dizaines d'articles et les deux livres qu'il lui a consacrés, parle uniquement du théâtre, c'est « La parabole du *Soulier de satin* », dans la *Gazette de Lausanne* du 31 octobre 1943, une longue analyse narrative de ce drame, publiée au moment où Jean-Louis Barrault en fait une création partielle ; tous les autres textes sont des essais pour comprendre et pour faire comprendre qui est celui qu'il a bien connu et qu'il appelle « le gars Claudel⁹ ». Jamais il n'est question d'une pièce de Claudel que Guillemin aurait *vue*. Guillemin *lit* le théâtre, et son souci

6. Voir *Chroniques du Caire*, 6 novembre 1938, Utovie, 2019, p. 175-183.

7. Compte rendu du t. II du *Journal* de Mauriac, *ibid.*, 21 novembre 1937, p. 71.

8. Compte rendu du roman *Les Chemins de la mer*, *ibid.*, 12 février 1939, p. 198.

9. Titre de la contribution de Guillemin à un volume collectif sur *Le Pain dur*, drame de Claudel mis en scène à la Maison de la Culture d'Amiens en 1968.

premier, en général, face à un écrivain, n'est son œuvre que si cette œuvre a une forte valeur autobiographique et révèle l'être profond de celui qui l'a produite. C'est vrai du théâtre comme du reste de la littérature.

Une seule fois, on pourrait croire à une exception ; il s'agit de la chronique que Guillemain a publiée le 31 juillet 1938, dans *La Bourse égyptienne*, sur *Asmodée* de Mauriac. Il s'agit de la première pièce du célèbre romancier : déjà quinquagénaire, il se risquait là dans un domaine qui n'était pas le sien. Or, si l'œuvre est aujourd'hui bien oubliée, son succès fut considérable : deux cent quarante représentations à la Comédie-Française. Au début de son article, Guillemain explique que s'il parle de la pièce avec retard (elle a été créée le 22 novembre 1937), c'est qu'il a attendu d'être rentré d'Égypte, car « on ne peut juger véritablement d'une pièce de théâtre à la seule lecture ; il faut l'avoir vue sur la scène ». Puis il évoque les doutes que de bonnes âmes émettaient à l'idée de voir Mauriac « jouer au dramaturge », car « le théâtre a ses lois propres, qui ne sont pas celles du roman ; les exigences scéniques sont tout autres que celles du récit qu'on arrange à l'intention des lecteurs ; l'habileté du psychologue, l'adresse même à constituer une "atmosphère" ne suffisent pas pour bâtir une bonne pièce ; il y faut un autre métier, un maniement vif du dialogue, une façon de tout suggérer par les seuls propos des personnages, un resserrement de l'action qui doit rebondir sans cesse, des techniques, des ruses, en somme, très insidieuses, toute une malice dont le romancier ne pratique, dans son domaine, que les rudiments »¹⁰.

Même si Guillemain n'aborde ici que vaguement la notion centrale d'« exigences scéniques », il l'évoque, tout de même. Mais une fois cela dit, et le succès constaté, qui fait taire les rumeurs, il n'est plus question, dans le reste de l'article, du *spectacle* proposé à la Comédie-Française : le metteur en scène n'est pas nommé, alors que c'est Jacques Copeau ; silence aussi sur les deux acteurs centraux, Gisèle Casadesus alors bien jeune, mais déjà célèbre, et, dans le mauvais rôle, le grand Fernand Ledoux. Tout se passe comme si Guillemain, analysant l'intrigue, parlait d'un roman de Mauriac parmi d'autres. Cette fois encore Racine est évoqué, en deux beaux passages sur *Andromaque* et sur *Phèdre*, mais le rapprochement ne concerne que l'âme tourmentée des personnages, pas du tout ces deux pièces comme pièces. Et jusqu'à la fin il n'est question que des thèmes familiers d'un univers mauriacien marqué par la présence étouffante du Mal. Plus un mot sur le fait que nous sommes au théâtre, et pourtant Guillemain était bien dans la salle...

Alors pourquoi cet enthousiasme en faveur de l'entreprise de Jean Pautet et de son équipe ? La question se pose d'autant plus que, durant les vingt dernières années de sa vie, Guillemain n'a pratiquement plus parlé de théâtre, même sous la forme "scolaire" évoquée plus haut. Dans nos entretiens de 1977, pas un mot sur le sujet, sauf une petite anecdote à propos de *Tête d'or* de Claudel¹¹. Et pour ne prendre qu'un seul autre exemple, Guillemain n'a pas parlé, alors qu'il en a forcément eu connaissance et qu'il était personnellement concerné en tant qu'auteur de la nouvelle originale, de l'adaptation théâtrale de *Reste avec nous*, à Lyon, en janvier 1984, par Benoît Allemane et sa Compagnie du Capricorne¹². Mais il a parlé de *1789 à Cluny*. Pourquoi ? Je suggère trois éléments de réponse, qui tiennent à la nature et au contenu de l'œuvre.

La première réponse est la plus simple : Guillemain, né à Mâcon, est toujours resté attaché à sa région, et d'autant plus, à partir de 1960, qu'il avait acheté une maison près de Cluny, ville

10. *Chroniques du Caire*, p. 125-126 pour tous les passages cités.

11. Voir *Henri Guillemain tel quel*, Utovie, 2017, p. 119. Le mot énigmatique de Claudel sur le sens de cette pièce (« c'est le petit cri du corbeau dans son arbre ») est repris dans un article tardif de *L'Express* de Neuchâtel (« L'amitié du corbeau », *Chroniques de Neuchâtel*, 18 avril 1988, rééd. Utovie, 2024, p. 123).

12. Le texte de cette adaptation a été publié en 1987 et on peut supposer que Guillemain en a reçu un exemplaire (voir ma bibliographie *Henri Guillemain, une vie pour la vérité*, Utovie, 2016, p. 113 et p. 117). – *Reste avec nous* a été publié à Neuchâtel, à la Baconnière, fin juillet 1944 ; on n'a pas oublié, dans la région de Cluny, la "mise en lecture" de ce récit de la Passion par Christian Nardin à Clessé, le 3 novembre 2018 (voir le compte rendu mis en ligne dans la rubrique « actualités » du site de l'association).

qu'il connaissait bien (ne serait-ce qu'à cause de son marché hebdomadaire réputé !). Une pièce historique située à Cluny, conçue et réalisée à Cluny avec le concours actif de nombre de ses habitants, ne pouvait que le toucher et, ne serait-ce que pour cet aspect local de l'entreprise, il s'y est naturellement intéressé et en a souhaité la réussite dès qu'il en a eu connaissance.

Cela ne suffit cependant pas à expliquer l'approbation de fond donnée au projet, ni le soutien ostensible apporté sous la forme de cette préface si chaleureuse. Le sujet lui-même, et la manière dont il été traité, avaient de quoi l'enthousiasmer. En 1988 Guillemain est déjà tout absorbé par l'approche d'un bicentenaire dont il craint d'avance le côté consensuel et truqué. Le 15 août de cette année-là, il donne à *L'Express* de Neuchâtel le premier de trois articles à propos du livre de Jacques Solé *La Révolution en questions*, et il met en lumière cette affirmation de l'auteur : « Le maître-mot auquel auront donné naissance les bouleversements inaugurés en 1789 est celui de propriétaires », aussitôt commentée de façon explicite : « Solé a raison [...] car telle fut bien la grande affaire dont l'Histoire véridique ne saurait trop souligner l'importance »¹³ ; et encore, un peu plus loin : « Toute l'aventure révolutionnaire tournera autour de ce pivot central » – la défense de leurs biens par les nantis. C'est dire si une pièce intitulée *Liberté, égalité, propriété* avait de quoi ravir Guillemain dans son principe même !

Mais il y a encore autre chose. En lisant le texte, Guillemain a pu constater avec quel soin les concepteurs de l'entreprise, Jean Pautet en tête, s'étaient documentés, étaient allés aux sources, avaient rédigé leur texte en s'appuyant sur les nombreuses informations disponibles ; cinq ans s'étaient passés à retrouver dans la réalité des archives les articulations de ce qui, sur la scène, est devenu un récit historique¹⁴ citant souvent les paroles mêmes dites ou écrites par les uns et les autres, et qui n'est donc en rien romancé. Si Guillemain avait une chose en horreur, c'est bien l'Histoire enjolivée, devenue romanesque pour plaire. Lui, il parle de « l'Histoire véridique », et l'adjectif est à comprendre littéralement : l'Histoire qui dit vrai, qui dit le vrai, et c'est cela exactement qu'ont fait les auteurs, et c'est de cela que Guillemain les félicite :

Pas facile de “faire vivant”, de “faire scénique” quand on tient à respecter d'abord la vérité, et qu'on part de documents, d'archives...

C'est pourtant ce qui se trouve réalisé dans cette “chronique historique en cinq actes”.

J'ai bien l'impression que le miracle va se produire : que le public d'aujourd'hui entrera, sans s'en apercevoir, dans la peau des gens d'autrefois, avec leur sensibilité même [...].

Au fond, si on a un peu lu Guillemain, si on l'a écouté dans ses conférences et ses émissions, on comprend sans mal que *1789 à Cluny* se situe à ses yeux dans le droit fil de ce qu'il tente lui-même dans son œuvre, faire que le public « entre [...] dans la peau des gens d'autrefois » ; il ne pouvait donc qu'approuver fraternellement.

Restent deux incertitudes. Le texte que je viens de citer, destiné à être distribué au public, a bien sûr été rédigé avant les représentations, et c'est pourquoi Guillemain l'a écrit au futur (le miracle *va se produire*, le public *entrera*). Le grand jour venu, a-t-il vu l'œuvre ? Il ne le dit nulle part. On peut l'espérer, tant elle mettait en action tout ce qui comptait à ses yeux dans l'art difficile d'écrire l'Histoire. Et l'autre incertitude, c'est celle qu'a évoquée Claude Pautet : est-ce qu'avoir lu *1789 à Cluny* a pu influencer, voire susciter l'écriture de *Silence aux pauvres* ? C'est possible, car les quatre articles qui forment en mai 1789 ce petit volume ont été publiés dans *L'Illustré* de Lausanne en janvier, février, mars et avril, et doivent donc avoir été rédigés après la découverte de la pièce clunisoise. Le lien de la pièce au “libelle” me paraît probable... même si aucun document, sauf découverte encore à faire, ne nous en donne l'assurance.

13. *Chroniques de Neuchâtel*, p. 145, et p. 146 pour la citation suivante. Le livre de Solé a été publié au Seuil.

14. La pièce est précisément désignée sur sa page de titre comme une « chronique historique en cinq actes ».