



HAL
open science

Péguy : une crise du drame anti-moderne ?

Alice Folco

► To cite this version:

Alice Folco. Péguy : une crise du drame anti-moderne ?. L'Amitié Charles Péguy [Bulletin d'informations et de recherches], 2010, Lecture de "Victor-Marie Comte Hugo", 151-152. <halshs-03097110>

HAL Id: halshs-03097110

<https://shs.hal.science/halshs-03097110v1>

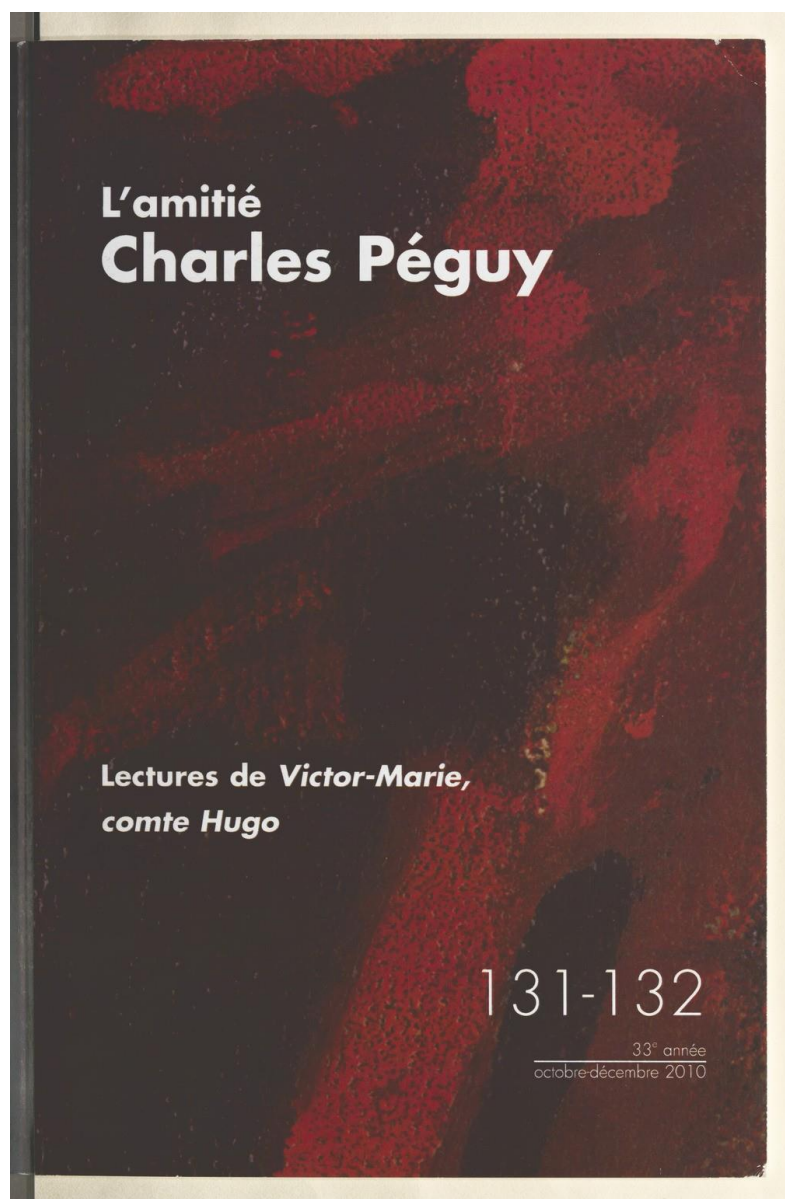
Submitted on 6 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Une crise du drame anti-moderne ?

Victor-Marie Comte Hugo a été publié au moment où s'écrivaient et paraissaient les mystères de Péguy : *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* en 1910, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* en 1911 et *Le Mystère des saints Innocents* en 1912. La querelle avec Halévy s'ouvre d'ailleurs sur une allusion à la possibilité enfin offerte à Péguy de représenter à Orléans un cycle de mystères consacré à Jeanne d'Arc. C'est même précisément dans ce cadre qu'il doit se « laisser redevenir, reconquérir paysan¹ » :

« Cette année même il m'a été donné en plein ce que je demandais, en vain, depuis dix ans et plus, ce qui m'avait été donné une fois, une première fois. Il m'a été donné de commencer, de mettre tout ce qu'un homme peut mettre de son être à représenter les quatorze ou quinze mystères, le mystère unique de la vie et de la vocation et de la sainteté et du martyre de la plus grande sainte je crois qu'il y ait jamais eu. On m'a généralement accordé que c'était une entreprise difficile, et en un certain sens, en ce temps moderne, comme une gageure². »

Force est de constater que l'entreprise fut effectivement difficile, si l'on en croit les réactions critiques immédiates auxquelles Péguy fait allusion ici, mais aussi, plus largement, quand on songe au petit nombre de mises en scène auxquelles ses pièces ont pu donner lieu au 20^e siècle, ou encore au fait que, aujourd'hui encore, ses mystères sont édités comme des poèmes et considérés quasi unanimement comme peu ou non théâtraux.

Comme le décalage entre l'histoire littéraire et l'histoire des spectacles fait que ce qui était considéré comme injouable par le passé ne l'est plus forcément au regard des critères actuels (qu'on pense à la fortune scénique tardive de *Lorenzaccio*, ou des drames pour marionnettes de Maeterlinck, par exemple), il paraissait intéressant de revenir, au début du 21^e siècle, sur cette « gageure » annoncée dès les premières pages de *Victor Marie Comte Hugo*. Malgré l'avertissement de Péguy disant, dans ce même ouvrage, qu'il faut parler de ses mystères « non point tant en critique et en historien littéraire qu'en catholique et en chrétien, ce qui est la seule façon [qu'il] reconnaisse

¹ Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, Pl. III, p. 177.

² *Id.*, *ibid.*, p. 177-178.

d'en parler³ », nous voudrions ainsi proposer quelques hypothèses sur la réception de ses textes dramatiques, et notamment sur la difficile conciliation entre son théâtre et une certaine idée de la modernité.

Pour ce faire, nous partirons de quelques remarques sur la poétique dramatique implicite de Péguy dans *Victor Marie Comte Hugo*, avant d'évoquer certaines caractéristiques génériques des mystères, et de conclure par une note sur l'absence de l'œuvre théâtrale de Péguy au répertoire de metteurs en scène chez qui on aurait pu s'attendre à la voir figurer.

1) La place du genre dramatique dans Victor-Marie, comte Hugo

Un lecteur moderne peut être frappé, à première lecture, par l'absence de discrimination générique qui règne dans l'essai : Péguy semble analyser les rimes sans prendre en compte le fait qu'elles proviennent d'une source poétique ou dramatique. Et comme l'un des axiomes majeurs de la *Poétique* d'Aristote, et donc du théâtre occidental tel qu'il s'est élaboré à la fin de la Renaissance, veut que le poète dramatique soit « artisan de fable plutôt qu'artisan de vers⁴ », on est tenté de voir, à travers ce peu d'intérêt du critique pour les questions de genre, un indice des difficultés rencontrées par le dramaturge.

De fait, en essayant de formuler en termes dramaturgiques actuels la variante de la querelle opposant Corneille à Racine qui nous est offerte dans les notes, on a bien le sentiment que l'analyse formelle de Péguy porte essentiellement sur le phrasé de ces auteurs. Y compris lorsqu'il est question d'« ordre », d'« ordonnance », ou d'« organicité⁵ » – autant de termes qui, dans le vocabulaire contemporain de l'analyse dramaturgique, sont plutôt associés aux questions de structure de *l'intrigue*, en référence à la métaphore d'Aristote disant que la fable d'une bonne pièce de théâtre doit être comme un « bel

³ *Id.*, *ibid.*, p. 256.

⁴ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres (première édition : 1932), 1995, p. 43.

⁵ Notes 29 et *sq.*, Ch. Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, Pl. III, p. 283 *sq.*

animal », au corps harmonieux et équilibré⁶. Or, pour Péguy, si l'on résume ce qu'il semble ressortir de *Victor Marie Comte Hugo*, Racine est porté par un « don du vers⁷ », qu'il applique mécaniquement à une seule et même fable au fil des pièces, « en faisant varier constamment les données⁸ ». Il lui est reproché de draper, par des ornements magnifiques, une structure rigide, une « ordonnance » trop bien « machinée »⁹. Ainsi le « plan en prose » d'*Iphigénie en Tauride* donne-t-il une « impression pénible », parce que :

« on voit bien pour lui que cette expression de la *magie du vers*, quand on l'applique à lui, n'est plus du jargon littéraire ni du jargon de l'histoire littéraire, mais qu'elle exprime la réalité même. C'était vraiment, réellement, littéralement une magie, un charme ; et plutôt une magie noire qu'une magie blanche.

Quand le vers manque, tout manque. Le charme¹⁰. »

A l'inverse, les pièces cornéliennes progresseraient de manière continue – « organique », comme cela est répété avec insistance tout au long de la comparaison avec Racine – et Péguy ne fait pas de commentaire très précis sur leur structure interne, s'intéressant plutôt à la manière dont elles se sédimentent entre elles. Seule paraît importer la concaténation du flux verbal, comme le souligne cette remarque sur la violence qu'il y a à interrompre une réplique de *Polyeucte* :

« Il faut du courage, et beaucoup de barbarie, et de la décision, et prendre sur soi, et se faire à soi-même un rude refoulement, et être résolu à se faire, à se donner à soi-même une bien triste opinion de soi-même pour couper ici, pour ainsi rompre aussi arbitrairement cette scène la plus liée qu'il y ait au théâtre [...]»¹¹ »

En résumé, le critère que valorise l'art dramatique implicite de l'essai (« l'art de Corneille¹² », dit-il), est ce que Péguy nomme « une liaison intérieure tout à fait indissoluble¹³ ». On l'aura deviné, celle-ci n'a que peu à voir avec les impératifs classiques de liaison des scènes et de construction claire de l'intrigue, mais bien avec le tissu phrastique de l'œuvre, et donc avec cette

⁶ Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 40. Voir aussi : « Bel animal (mort du) », dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Belfort, Circé, 2005.

⁷ Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, Pl. III, p. 285.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 286.

⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 295.

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 301.

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 302.

¹³ *Id.*, *ibid.*

beauté de l'expression dont la dramaturgie aristotélicienne affirmait qu'elle ne devait pas primer sur la fable.

Cela étant dit, il serait malvenu de reprocher à Péguy de ne pas être aristotélicien au moment précis où, comme l'a montré Peter Szondi dans son ouvrage *Théorie du drame moderne*, les dramaturgies européennes commencent à s'affranchir de l'aristotélisme, et rentrent dans une phase de crise. Crise qui se manifeste par une insertion dans le genre dramatique de poussées épiques ou lyriques, témoignant du désir de rendre compte d'une conception nouvelle du sujet ou de la société, pour laquelle les cadres anciens ne paraissent plus adaptés. Pour le dire avec les mots d'August Strindberg, dans la préface de *Mlle Julie* : « on n'a pas trouvé de forme nouvelle adaptée au contenu nouveau, et le vin nouveau a fait éclater les vieilles bouteilles¹⁴ ». Ainsi, bien que Szondi ait répertorié diverses manières de résoudre cette tension liée au fait que « le drame de la fin du 19^e siècle dénie dans son contenu ce qu'il veut continuer à dire formellement, par fidélité envers la tradition¹⁵ », on lit souvent que tel ou tel poète s'est aventuré à perte dans le domaine théâtral, qu'il n'a pas « réussi » à faire une œuvre proprement dramatique et que son texte ressortit donc, *de facto*, au genre poétique. Pourtant, le renoncement au « drame absolu »¹⁶ n'est plus de nos jours considéré comme un renoncement à la théâtralité elle-même. La mise en crise de la fable par la parole dramatique étant même usuellement considérée aujourd'hui comme un signe de modernité théâtrale, on est tenté de confronter les ouvrages dramatiques de Péguy aux canons de la poétique du drame *moderne*.

2) Remarques sur le partage des voix dans les mystères

¹⁴ August Strindberg, *Mlle Julie*, traduction de Boris Vian, Paris, L'Arche éditeur, 1957, p. 7.

¹⁵ Le « drame absolu », tel que le définit Peter Szondi, est la « forme poétique donnée soit dans le présent soit dans les relations interhumaines à une action », Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduction de Sibylle Muller, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2006, p. 70.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 69.

Dans un article récent, Charles Mazouer résume en quelque sorte le point de vue de la dramaturgie classique sur les mystères de Péguy : « c'est à peine théâtral » dit-il du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, avant d'affirmer « ce n'est vraiment plus du théâtre » à propos du *Porche du mystère de la deuxième vertu* et du *Mystère des saints Innocents*¹⁷. Du point de vue de la dramaturgie moderne et contemporaine, les choses semblent toutefois moins évidentes, et l'on pourrait arguer du fait que le plus *théâtral*¹⁸ n'est pas forcément celui qui conserve les signes apparents de fidélité à la tradition générique.

Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc, cette version augmentée de la première journée du mystère publié par Péguy en 1897, se présente comme un vaste échange entre trois personnages, Jeanne, Hauviette et Mme Gervaise. Mais le dialogue est sans cesse débordé par une pulsion monologique, qui devient plus sensible encore dans le passage épico-lyrique d'une soixantaine de pages où Mme Gervaise évoque la Passion du Christ. La longueur des tirades, méditatives et réflexives, empêche toute action de se construire et de progresser, et le mystère ressemble plus à une triple prière adressée au destinataire muet qu'est Dieu qu'à la mise en œuvre d'un conflit entre les personnages.

D'un point de vue contemporain, l'absence d'action et la suspension du dialogue ne sont problématiques en elles-mêmes, dans la mesure où il s'agit précisément de gestes devenus courants depuis que les dramaturges se sont affranchis de l'impératif de vraisemblance. De surcroît, le choix de la forme monologique paraît s'accorder à la thématique d'un texte marqué par l'interrogation de Jeannette sur l'absence de Dieu (« Jésus, Jésus, nous serez-

¹⁷ Charles Mazouer, « Le regain du genre des mystères dans la première moitié du 20^e siècle », prépublication sur le site du LAPRIL en septembre 2008 : <http://lapril.u-bordeaux3.fr/spip.php?article347>. Version définitive dans « Le Moyen Âge en jeu », actes du colloque d'avril 2008, dir. S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas, A. Sultan, *Eidolon* n°86, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

¹⁸ On préférera d'ailleurs utiliser le mot « dramatique », parce que « théâtral » est un mot ambigu qui recouvre souvent deux acceptions distinctes : « scénique » et « dramatique ». Or, si nous souhaitons interroger la « dramaticité » des textes de Péguy, il n'est pas de notre ressort de statuer sur leur potentiel scénique : à l'heure où un grand nombre de pièces de théâtre ont recours à des textes non dramatiques (romans, essais, poèmes, etc.), devient « scénique », *de facto*, ce qu'un metteur en scène décide de porter à la scène. On traitera donc moins de la théâtralité dans une perspective essentialisante, intra-textuelle, qu'en définissant celle-ci comme un « désir de théâtre », porté par l'auteur ou par un metteur en scène. Voir : « Théâtralité », dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*.

vous jamais ainsi présent. Si vous étiez là, Dieu, ça ne se passerait tout de même pas comme ça. Ça ne se serait pas passé comme ça¹⁹ »).

Plus singulière est peut-être la manière dont Péguy rechigne à jouer le jeu de la double énonciation, au point de provoquer une véritable crise du personnage. En effet, lors de la réécriture de 1909, les marges et les blancs de l'édition de 1897 ont été remplis par toute une série de méditations et de prières, que Péguy a raccordées au dialogue originel sans se soucier forcément de les intégrer à la parole des personnages. Souvent, malgré une apostrophe initiale, ou terminale, la parole se fait impersonnelle : le personnage semble oublier son interlocuteur, et l'auteur lui-même semble oublier son personnage, dès lors qu'aucune marque de première personne n'investit celui-ci dans le discours qui lui est prêté. Ainsi, alors que c'est le texte auquel on concède un statut dramatique le plus aisément, il est aussi celui qui, d'une certaine manière, refuse le plus le jeu de la dramaturgie classique : même si, en apparence, la forme dialogique est conservée, la parole de l'auteur prend le pas sur celles de ses personnages, refusant de s'effacer pour procéder à un « partage des voix²⁰ » qui serait, comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, « exact, sans reste, sans place pour un *autre* du personnage²¹ ».

Mais le paradoxe de ce texte est peut-être que, si la voix de l'auteur a tendance à se surimposer à celle des personnages en leur ôtant toute vraisemblance, cet effet s'atténue précisément au moment où il renonce à la vraisemblance dans la situation d'énonciation. Quand Péguy assume la dimension lyrique de son texte en abandonnant le dialogue, la balance des voix semble étonnement plus équilibrée : le texte qui s'interroge sur la clameur poussée par le Christ au moment de mourir est à la troisième personne, et pourtant il a les accents intimes d'un monologue intérieur. D'une certaine façon, il s'agit d'un immense « récit de vie²² » : le lecteur, au lieu d'être face à un conflit en train d'avoir lieu, se voit proposer un regard rétrospectif sur le parcours du Christ. Ce point de vue autobiographique, tourné vers le passé,

¹⁹ Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Po, p. 412.

²⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « Un nouveau partage des voix », dans « Dialoguer. Un nouveau partage des voix », dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, *Etudes Théâtrales* n°31-32, volume I : « Dialogismes », Louvain (2004-2005), pp.13-23.

²¹ *Id.*, *ibid.*, p.21.

²² Voir : « Récit de vie », dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit..

entraîne un débordement de la forme dramatique classique, mais permet d'accéder à la dimension intra-subjective du drame vécu par le Christ.

Au lieu d'affirmer que Péguy n'a pas réussi à faire du théâtre, on pourrait ainsi se demander s'il n'a pas trouvé, au contraire, au cours de la rédaction du *Mystère de la Charité*, une forme tout à fait adaptée à ce qu'il avait à exprimer. Si son désir était de raconter la passion du point de vue de Dieu (ce que la lecture des mystères suivants invite à penser), la forme dramatique classique, inscrite dans un présent, dans un dialogue, dans un conflit entre des personnages, a pu se révéler trop étroite pour embrasser un point de vue qui ne peut être que totalisant, omniscient et intemporel, comme on peut le lire à la fin du récit de la Passion :

« Tout le passé lui était présent. Tout le présent lui était présent. Tout l'avenir, tout le futur lui était présent. Toute l'éternité lui était présente.
Ensemble et séparément²³. »

Le « problème » du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* viendrait ainsi d'une hésitation sur son sujet : initialement, il s'agissait de raconter l'histoire de « cette grande sainte », qui « était une fille de chez nous »²⁴. Mais dès lors que l'auteur dérive vers un autre thème – le point de vue de Dieu sur sa création – on assiste à une torsion de la forme, qui est d'autant moins résolue que Péguy n'est pas de ceux qui retranchent du texte au fil des réécritures...

On pourra ainsi faire remarquer, sans entrer dans le détail du texte, que dans *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, cette tension entre deux thématiques (Jeanne, Dieu), et entre deux formes d'échanges (dialogue, monologue), peut sembler en partie résolue. Certes, le texte est souvent édité comme un poème, malgré la didascalie initiale signalant que c'est à Mme Gervaise que l'auteur a délégué sa voix, et Péguy y déploie pleinement la « magie » de son verbe lyrique au détriment de la construction d'une fable dramatique. Pourtant, c'est un monologue polyphonique qui joue pleinement le jeu du « partage des voix » avec les personnages, dès lors que l'abandon du conflit intersubjectif au profit des interrogations intimes s'accompagne d'un

²³ Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Po, p. 486.

²⁴ Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, Pl. III, p. 179.

recours plus lisible à la double énonciation et surtout au dialogisme : quand Mme Gervaise fait parler Dieu, qui lui-même donne à entendre les pensées d'un paysan lorrain, on se trouve face à un texte finalement beaucoup plus *incarné* que le précédent.

3) Infortunes scéniques

A l'heure où l'on porte aisément à la scène des formes dramatiques où une voix épique vient doubler celle des personnages, à l'heure où une voix lyrique peut librement se déployer au détriment de la construction d'une intrigue traditionnelle (comme le montre, par exemple, le succès des pièces de Valère Novarina), à l'heure où les textes sont couramment utilisés comme des matériaux que l'on peut couper et assembler librement, nous faisons donc l'hypothèse qu'il semble peu pertinent de dénier toute « théâtralité » aux textes de Péguy en s'appuyant uniquement sur leurs caractéristiques formelles internes. Et ce dernier, s'il n'a pas suivi le modèle dramatique canonique, en apposant à ses œuvres l'étiquette générique explicite de « mystère », a formulé un indéniable désir de théâtre, qui mérite d'être entendu autant que recontextualisé, notamment en tenant compte de la réception de ses œuvres par les metteurs en scène.

Bien évidemment, Péguy a choisi d'écrire des mystères pour des raisons proprement religieuses, mais sur un plan strictement littéraire, il faut se souvenir que la réviviscence du genre médiéval au 19^e siècle, et plus particulièrement à la fin du siècle, n'est pas uniquement marquée par un désir de restauration du rituel chrétien. Chez les symbolistes, notamment, le mystère est aussi pensé comme une forme libre, non marquée par le néo-aristotélisme, qui trouve des incarnations variées selon les auteurs (*cf.* les dernières versions d'*Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, pour n'en citer que quelques uns). Mais ce que l'on retient avant tout du mystère médiéval, au 19^e siècle, que l'on soit croyant ou non, c'est la légende romantique d'une ville entière communiant à l'unisson dans la cérémonie théâtrale. Cette nostalgie d'un public unifié fait contrepoint à la réalité d'un théâtre devenu loisir de

masse, et subissant les contraintes imposées par ce qui est devenu une véritable industrie des spectacles. Militer pour un retour du mystère, c'est ainsi tenter de retrouver les racines rituelles et populaires du théâtre. De ce point de vue, il est significatif que le Péguy qui proclame que le mystère est « un genre en lui-même aussi qualifié que le fut la tragédie antique elle-même et la tragédie classique²⁵ » ait été un proche de Romain Rolland, qu'il a publié dans les *Cahiers*, et qu'il ait participé, par là même, à la campagne en faveur de la création d'un théâtre populaire que ce dernier menait au début du siècle auprès des pouvoirs publics. Comme l'a noté Jean Bastaire, un neuvième des textes édités dans les *Cahiers* sont des pièces de théâtre : « La grande majorité relève du théâtre du peuple, mouvement de la culture républicaine et socialiste auquel Péguy s'agrége fièrement par la fameuse dédicace de sa *Jeanne d'Arc*²⁶ ». Autrement dit, si Péguy n'a pas tenu compte de critères de vraisemblance que l'on attend des pièces de théâtre traditionnelles, le choix du mystère comme genre peut aussi être lu comme un geste en direction de ce qui définit, de nos jours, la théâtralité : non tant une intrigue, des personnages, des costumes ou un décor, que l'adresse à un public.

Et si les faits ne sont pas allés dans le sens d'une reconnaissance de Péguy comme homme de théâtre, c'est en partie parce que la *preuve* de la théâtralité de ses textes n'a pas été faite par les metteurs en scène du 20^e siècle – comme cela fut le cas pour Claudel ou Maeterlinck, par exemple. En tentant de faire un relevé des mises en scène de ses textes, on peut constater leur petit nombre²⁷, mais aussi la récurrence d'un phénomène intéressant : les metteurs en scène importants du 20^e siècle citent Péguy lorsqu'ils font des listes d'auteurs marquants, le donnent à travailler au Conservatoire, en utilisent des extraits, mais sans franchir le pas d'une création. D'une part, Péguy est absent d'un certain nombre de répertoires auquel on aurait pu s'attendre à le voir figurer : il ne fut pas programmé au Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher, par exemple. De même, on ne trouve aucune trace de projet de mise en scène

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 1511.

²⁶ *Péguy, homme du dialogue*, textes réunis par Françoise Gerbod, CACP n°28 (1986), p. 101.

²⁷ On pense à la soirée de 1924 donnée à la Comédie-Française au bénéfice de l'association des mutilés de guerre : *Jeanne d'Arc : drame en 3 pièces*, mise en scène de Fernand Crommelynck ; au *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, mise en scène et adaptation de Jean-Paul Lucet (Comédie-Française, Festival d'Avignon, 1984), ou encore à *Jeanne* mise en scène et adaptation de Christian Schiaretti (Théâtre National de la Colline, 2000).

dans les archives de Jacques Copeau, qui a eu pourtant l'occasion de le fréquenter, et qui, lorsqu'il est arrivé à la tête de la Comédie-Française en 1940, a placé son allocution aux sociétaires sous le signe du « combattant Péguy ». D'autre part, on recense un certain nombre de projets inaboutis : Firmin Gémier aurait ainsi envisagé de monter *Jeanne* au début des années 1920²⁸. Le cas de Jean-Louis Barrault est plus symptomatique encore : sollicité par Jean Bastaire en 1973, pour monter la *Jeanne* de 1897, il envisage plutôt de faire un montage de textes très variés, intitulé « Portrait de Péguy », pour le centenaire de sa naissance. Comme le suggère Jean Bastaire dans une des ses lettres, la difficulté de la mise en voix de l'écriture de Péguy a probablement joué un rôle dans la réticence de Barrault : « Sur le plan de l'élocution, vous m'avez paru effrayé, lorsque que nous nous sommes vus à Paris, par la lourdeur croissante des répétitions de mots, d'expressions, dans les textes de la maturité de Péguy²⁹ ». Mais alors que l'universitaire écrit des lettres au metteur en scène pour l'aider à cerner l'homme et ses idées, rêvant à « quelque chose dans le genre de *Mère Courage*, et du théâtre épique de Brecht³⁰ », le projet est abandonné au bout de quelques mois...

Cette rapide évocation de l'infortune scénique des mystères de Charles Péguy au 20^e siècle nous permet peut-être d'appuyer l'hypothèse avancée dans le titre de cet article : si les mystères, et notamment le *Porche* n'ont pas été beaucoup portés à la scène, peut-être est-ce plus pour des raisons *thématiques* que formelles – la question des trois vertus théologiques n'étant pas au centre des préoccupations des metteurs en scène du 20^e siècle, alors même que l'habitude a été prise de se confronter à toutes sortes de « gageures » dramatiques. Péguy souffrirait ainsi d'une forme de crise du drame « antimoderne³¹ », générée par la contradiction entre une certaine modernité

²⁸ Recueil d'articles de presse sur les mises en scène de *Jeanne d'Arc*, Bibliothèque Nationale de France, Rt 69-142.

²⁹ Lettre de Jean Bastaire à Jean-Louis Barrault du 31 juillet 1973, fonds Renault-Barrault, Bibliothèque Nationale de France, dossier non répertorié.

³⁰ Lettre de Jean Bastaire à Jean-Louis Barrault du 20 mai 1973, *ibid.*

³¹ Ou peut-être faudrait-il dire « contre-moderne », comme le rappelle Antoine Compagnon : « ce sont moins les *antimodernes* qui nous intéressent (l'ensemble des forces qui s'opposent au moderne), que ceux qu'il conviendrait plutôt de nommer les *contre-modernes*, parce que leur réaction se fonde sur une pensée du moderne », *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, p. 23-24.

formelle et des thématiques indissociablement liées à de trop lointaines premières années du 20^e siècle... On se trouverait face à une tension exactement inverse à celle que Szondi a pu diagnostiquer chez Ibsen ou Strindberg : non pas un vin nouveau dans des vieilles bouteilles, mais des sujets datés (ou perçus comme tels) dans une forme nouvelle. Une crise du drame « anti-moderne », donc, et qui ne susciterait pas, de ce fait, l'engouement des hommes de théâtre.