



Personnage collectif, personnage individuel : Tableau d'un parcours dialectique (1830-1930)

Filippo Bruschi

► To cite this version:

Filippo Bruschi. Personnage collectif, personnage individuel : Tableau d'un parcours dialectique (1830-1930). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università degli Studi di Firenze, 2011. Français. NNT : 2011PA030047 . tel-01334783

HAL Id: tel-01334783

<https://theses.hal.science/tel-01334783>

Submitted on 21 Jun 2016

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ÉCOLE D'ACCUEIL 267 – ARTS DU SPECTACLE, SCIENCES
DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
FACOLTÀ DI LETTERE DELLE ARTI DELLA
MUSICA E DELLO SPETTACOLO

FILIPPO BRUSCHI

PERSONNAGE COLLECTIF
PERSONNAGE INDIVIDUEL

TABLEAUX D'UN PARCOURS DIALECTIQUE
(1830-1930)

PERSONAGGIO COLLETTIVO
PERSONAGGIO INDIVIDUALE

QUADRI DI UN PERCORSO DIALETTICO
(1830-1930)

THÈSE DE DOCTORAT

En Études Théâtrales esthétiques et sciences de l'art

PRÉPARÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. JEAN-PIERRE SARRAZAC

ET CODIRIGÉE PAR

TERESA MEGALE

JURY

Renzo Guardenti (Professeur DAMS de Florence)
Teresa Megale (Professeur Université Progeas de Prato)
Jean-Pierre Ryngaert (Professeur Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)
Jean Pierre Sarrazac (Professeur Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

PARIS le 31 mai 2011

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION:

I ELABORATION D'UNE DIALECTIQUE

I.1 : Les Concepts clé de la dialectique de l'individuel et du collectif.

I.2 : *Wilhelm Meister, Faust, Empédocle* : Au seuil de la foule.

I.3 : Baudelaire : Le héros de la foule.

I.4 : Le Cas Wagner : Triomphe du mythe, expulsion de la foule.

II L'IRRUPTION DE LA COLLECTIVITE SOCIALE

II.1 : Zola : La recherche d'un personnage collectif

Chapitre 2 : Tentatives de synthèse: *La Mer*.

Chapitre 3 : *Les Tisserands*.

III LA CHORALITE SYMBOLISTE :

III.1 : Le Symbolisme français : Un personnage total et fragmenté

III.2 : *Les Aveugles* : diagnostique d'une absence

III.3 : *Tête d'Or* : LE MYTHE CONFRONTÉ À L'HISTOIRE

IV LE LIVRE DE MALLARME : MODÈLE OU PARADOXE ?

IV.1 : Livre ou Théâtre ?

IV.2 : La Foule.

IV.3 : Deuxième regard sur le Théâtre et le Héros.

V LA VILLE, LE DOUBLE ET LE SPECTATEUR

V.1 : Le Futurisme italien : Éloge de la fragmentation

V.2 : *Les Mamelles de Tirésias* : Au-delà du principe d'individuation

V.3 : *Les Géants de la Montagne* : *Requiem* pour la fragmentation.

VI L'HOMME ET LA MACHINE

VI.1 : Archéologie de la double aliénation : d'*Un Ennemi du peuple* à *La Conversion*

VI.2 : Un chœur coercitif : *Bataille navale*

VI.3 : Poétique de la scission : *L'Homme et la Masse*

VI.4 : Brecht ou la contamination

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Trois Modèles.

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

INTRODUCTION

(Scène d'exposition : complémentarité des personnages)

Dans la typologie théâtrale on a coutume de distinguer les personnages d'un nom propre ou d'un nom commun, singulier ou pluriel. Cet usage nous rappelle que toute personne était autrefois identifiable sur scène par un *persona*, masque dont les caractéristiques permettait de reconnaître les personnages individuels et les personnages collectifs. Si ces derniers sont rarement désignés comme « acteurs », ils n'en sont pas moins des « actants » à part entière et dont la figure « commune » suggérait explicitement l'état de médiateur entre le public et la scène. Plus largement, il faut entendre que ces personnages ne jouent pas seulement les « utilités », mais que leur fonction, très fluctuante au cours de l'histoire du théâtre, les désigne comme des intercesseurs de la sphère publique et des instances sociétales dans l'espace fictionnel du drame. Cette thèse postule l'irrésistible ascension de cette figure au cours du XIX^e siècle et de son accession au rang de protagoniste essentiel – explicite ou implicite – dans les nouvelles conceptions de l'écriture théâtrale. Désormais inséparable du destin du personnage individuel, la notion de collectif devient l'un des ressorts effectifs du drame. Notre étude recense et analyse les figures variables et ambivalentes de ce personnage qui est à la fois « personne » et « tout le monde » mais dont aucun courant de pensée, aucune école ne pourra désormais faire l'économie. Statufié en décor chez les Naturalistes ou désincarné chez les Symbolistes, *Peuple de Zanzibar* chez Apollinaire ou masse anonyme chez les expressionnistes, l'histoire du personnage collectif ne saurait se concevoir comme une réalité autonome. Elle ne se comprend que sous l'allure dialectique d'un dialogue permanent avec le personnage individuel.

L'analyse de ce rapport nécessite au préalable une définition conjointe des deux types de personnages qui ne se limite pas à un simple jeu de faire valoir. Nous ne traiterons pas ici des questions relatives à l'origine de ce binôme - la problématique du chœur grec mériterait en effet

à une thèse à elle seule et nous n'en feront état que de façon ponctuelle au cours de notre thèse. Il importe a priori de comprendre que si la coexistence de ces deux « personnages » est permanente dans l'histoire du théâtre occidental, leur articulation n'a pas toujours eu l'importance que nous croyons devoir lui accorder ici. La distribution d'une pièce comme *Hamlet* propose ainsi des personnages singuliers (Hamlet, Ophélie ou Laërte), et d'autres qui revêtent une identité plurielle (les « ambassadeurs anglais » ou les « serviteurs ») ; ils n'apparaissent qu'en groupe aux « traits communs »¹ et ne jouent aucun rôle en dehors des rassemblements auxquels ils sont liés. Habituellement, dans les œuvres de Shakespeare, comme dans celle d'autres auteurs, la liste des personnages nous informe si ces groupes parlent ou s'ils restent muets. Leur fonction est alors purement décorative ou sert de moteur à l'avancement de l'action. Dans un tel contexte, il est logique que l'étude du personnage collectif se soit généralement limitée aux modalités de sa présence ou à son évolution historique.²

De fait, si la littérature qui lui est consacrée reste parcellaire ou largement anecdotique, c'est que sa définition est habituellement circonscrite à la sphère spécifique (et limitée) qu'il occupe dans l'œuvre dramatique et qui semble a priori distincte de celle du personnage individuel. Jamais ce personnage n'aura donc fait l'objet d'une mise en perspective telle que nous l'envisageons ici et dont la dynamique nous semble propre à en réévaluer le rôle.

En contrepartie, l'analyse de la « construction du personnage » aura davantage, et plus légitimement, suscité l'intérêt des chercheurs, et c'est à partir du corpus de leurs études que nous avons pu engager les prémisses de notre thèse. Nous nous sommes notamment référés au travail de Robert Abirached³ et à celui de Jean-Pierre Ryngaert et de Julie Sermon.⁴ Le premier retrace le parcours syncopé du personnage (implicitement individuel) de Diderot à Bob Wilson; le second le complète en quelque sorte puisqu'il s'attache aux tendances primaires du personnage contemporain telles qu'elles émergent dans les pièces de quarante dernières années. Ce qui ressort de ces études n'est pas une galerie de portraits figés selon la succession des genres dramatiques. Au contraire, comme Abirached l'a montré, aucun personnage n'aura été plus « en crise » que l'individu et ce, notamment, à compter du débat sur le concept de mimésis dont les premiers éléments ressortissent à la dramaturgie bourgeoise du XVIIIe siècle. Dès lors, ce personnage n'a cessé d'être « promis à la destruction » tout en renaissant « sous nos

yeux, d'âge en âge réajusté, mais toujours irréductible ».⁵ Cette évolution nous renvoie naturellement à la définition de la fable aristotélicienne conçue comme "assemblage de faits accomplis",⁶ et dont le personnage traditionnel, était à la fois le produit et le garant. Partant de la déflagration de ce repère canonique, Ryngaert et Sermon ont montré que le personnage individuel - autonome et cohérent-, restait en état d'éternel « suspect ». ⁷ Sa nature instable récuse l'étude psychologique pour se révéler à travers la mise en place d'un réseau catégoriel et structural. « Parole », « action », « sigle » sont les principales catégories utilisées par Ryngaert et Sermon pour décrypter l'image d'un héros qui ne cesse de se décomposer et recomposer. Cette perpétuelle oscillation semble alors répondre aux mêmes « pulsions rhapsodiques » qui articulent le drame selon J.-P. Sarrazac, car «la modernité de l'écriture dramatique se décide dans un double mouvement qui consiste d'une part à déconstruire, à problématiser les formes anciennes, et d'autre part à en forger des nouvelles ».⁸

Cette déconstruction du personnage, relayée par la lecture structurelle proposée par Ryngaert et Sermon, nous décrivent donc un personnage dont la typologie traditionnelle est altérée par des éléments endogènes et chez qui l'individuel et le collectif se mêlent. L'avènement contemporain de cet être hybride a également justifié notre problématique et nous a conduits à rechercher les origines de ce métissage. Quels pouvaient être les mobiles qui ont mis « en danger les rapports qui constituent le personnage»? Ne seraient-ils pas analogues à ceux qui avaient également conditionnés les mutations du personnage collectif - cette série d'incarnations pouvant osciller entre le décor et les groupes humains, entre la musique et l'évocation d'un hors-scène imaginaire, entre une choralité diffusée et un pur concept sociologique? ⁹ Si l'apport de notre thèse tient principalement à éclairer l'incidence du personnage collectif, la définition de celui-ci reste, on le voit, toujours dépendante de celle du personnage individuel. De là, notre proposition de qualifier leurs relations de dialectique – non au sens purement hégélien du terme, mais dans une approche plus ouverte, celle d'un jeu, « d'une action combinée de plusieurs éléments »¹⁰ aboutissant à une perpétuelle redéfinition des éléments en question.

La variété des formes prises par le protagoniste du personnage individuel au cours de la

période considérée justifiait que nous ayons généralement préféré parler de personnage collectif plutôt que de personnage choral. Cette époque est en effet celle de l'émergence de la collectivité et ceux qui vont l'incarner sont trop divers pour être ramenés au seul substrat du chœur. Par ailleurs, le chœur pouvait lui-même être inclus dans la catégorie du collectif, notamment lorsqu'il se présente sous la forme de ce chœur « disséminé », ¹¹ et que Jean-Pierre Sarrazac a parfaitement identifié comme un des acteurs du drame contemporain. Les raisons du choix de cette appellation tiennent également au fait que nous retrouvons, dans certains œuvres de notre corpus, un chœur qui reprend la position du chœur grec comme intermédiaire entre les personnages individuels et la collectivité (que celle-ci s'identifie au public ou à d'autres entités collectives), position dont Schiller et A. W. Schlegel ¹² furent les principaux théoriciens au début du XIXe siècle. Il convenait donc de maintenir ce terme pour caractériser ces références et mieux les distinguer des autres formes collectives dont nous avons à faire l'examen.

Des considérations similaires expliquent également pourquoi nous n'avons pas souhaité confondre le personnage collectif avec un groupe social particulier qui aurait pu s'identifier avec les notions de peuple, de foule ou de masse. Ce choix eut été sans doute paru logique compte tenu du parallèle entre l'émergence de notre personnage et l'avènement des principales formes d'expression populaires qui ont accompagné le passage du régime monarchique jusqu'à la prétendue société de masse. Telle option aurait été cependant trop partielle et, surtout, elle n'aurait pas permis d'embrasser l'étendue beaucoup plus ouverte des situations collectives qui sont expérimentées au cours de notre période.

En cela, notre étude se démarque de celles qui ont traité du personnage collectif au sens traditionnel du terme, mais également de celle d'Hannelore Schlaffer consacrée à l'émergence du peuple « en tant que *dramatis persona* » ¹³ dans le drame allemand entre Goethe et Brecht. Si nous partageons plusieurs analyses de cet auteur – notamment la coïncidence de l'avènement du personnage « peuple » (*Volk*) avec la crise du personnage de la tragédie classique –, nous jugeons plus contestable le fait de limiter le personnage collectif à la seule figure du peuple. Ce faisant, cette étude privilégie l'approche socio-historique, voire idéologique du personnage au détriment de sa véritable essence dramatique et elle réduit le concept de personnage collectif à celui de personnage agissant, et non pas à celui, plus riche sémantiquement, d'« actant » ¹⁴ tel

qu'il a été mis en lumière par A. Ubersfeld dans le sillage de Greimas.

Quitte à utiliser un concept étranger au monde théâtral pour mieux cerner le statut complexe du personnage collectif, nous n'avons pas hésité à recourir à la problématique de la « totalité » dont l'usage à fois philosophique et sociologique signerait au début du XIXe siècle le déclin de l'« époque de l'individu ». Cette totalité qui marquerait l'entrée en lice du collectif dans le sphère de l'individuel n'est pourtant pas aussi généralisée qu'il y paraît et Szondi a pu justement soutenir la persistance d'un parallèle entre « le drame de l'époque moderne [le drame absolu] » et « l'époque de l'individu ». Cette dernière s'était s'affirmée à la Renaissance comme le « geste audacieux de l'homme (...) pour construire seul la réalité d'une œuvre dans laquelle il voulait constater et réfléchir son existence ». ¹⁵ C'est donc la primauté de l'individu qui s'affirme alors et qui se caractérise par le privilège accordé au dialogue, par la suppression du « prologue » ou par toute autre « transition vers la salle » ¹⁶ qui aurait signifié une ouverture vers la collectivité du public. De même, c'est encore à cette conception individualiste qu'il fallait remonter pour comprendre l'incapacité du drame humaniste à réinventer une forme chorale qui laisse filtrer la voix de la communauté. Ainsi avons-nous souhaité mettre en évidence le concept de totalité tout à la fois par l'adhésion qu'il suscite que par la résistance qui lui est opposée et qui est commune à divers dramaturges partisans du drame « absolu ». L'analyse de leurs œuvres nous confirmait par défaut la valeur antithétique que représentait alors le collectif et dont les diverses incarnations (ou désincarnations) ont toujours valeur de symptômes. Dans cette autre forme de relation dialectique qui ne cesse de nommer l'autre par la constance de son évitement, nous avons également repéré l'enjeu de la référence à l'Histoire car c'est conjointement le refus de « la catégorie de l'historicité » ¹⁷ qui soutenait l'essence du drame absolu et qui préservait le monadisme du personnage individuel. ¹⁸ Face à cette stratégie passéiste du repli individualiste, la dynamique de la modernité ressortit plus clairement à travers l'épicisation du drame. L'épique, c'est-à-dire la volonté d'« embrasser le monde dans sa totalité » ¹⁹ selon Hegel ouvre le théâtre aux diverses manifestations du réel et génère autant d'expériences artistiques inédites. Mais l'introduction conjointe de l'Histoire et du collectif sur la scène n'est pas la seule forme d'opposition au principe d'autonomie propre à l'héritage humaniste. Il existe en effet d'autres formes de totalités, plus hybrides ou intermédiaires qui, à défaut d'ignorer le personnage

collectif, le tiennent à distance ou le métaphorisent. C'est ce qui ressort notamment de l'examen de l'*œuvre d'art totale* où le principe de totalité ne s'accorde nullement avec une ouverture sur la société et la temporalité historique. Cette totalité-là est au contraire *illo tempore*. Mais si la collectivité (foule ou masse) est proscrite de l'action, sa présence n'en est pas moins attestée. Elle se tient simplement hors champ, elle prend les traits de figures chorales ou celui de couples sublimés.

Nous avons été renforcés dans cette conviction par la thèse d'Anne Pellois²⁰ sur le traitement de l'utopie dans le théâtre symboliste français, dont nous avons retenu notamment l'idée d'un théâtre qui s'adresse « même virtuellement » à la communauté,²¹ d'un personnage collectif, celui que Pellois définit « le peuple introuvable »²² qui ne cesse d'influencer le drame sans pour autant y faire son apparition. Il s'ensuit que même ce refus de l'histoire est à sa façon historique.

A l'aune de cette approche, on comprendra que l'objectif de notre *excursus* historique ne vise pas ici à un simple recensement chronologique des faits et que nous ne souhaitons pas non plus retracer l'évolution du personnage théâtral à travers une succession chronologique d'œuvres et d'auteurs. Si cette recherche ne vise pas davantage à reformuler l'histoire des différents mouvements et écoles qui ont façonné la modernité théâtrale en Europe, elle s'est davantage attachée à repérer les principaux ressorts qui, à travers la dialectique du personnage individuel et du personnage collectif, ont articulé les principaux mobiles de ses créations. Ainsi avons-nous commencé par dégager les schèmes sociaux (nous en avons choisi quatre) qui nous semblaient avoir influé significativement sur les formes dramatiques, et comment ceux-ci y avaient été successivement réélaborés. Sous cette forme paradigmatique, nous entendons donner à l'Histoire le rôle que Peter Szondi lui assignait dans la première de ses leçons sur *Hérodias* : en faire « l'objet d'une interprétation (...) parce qu'elle est une partie de la matière à considérer »²³ et qu'à leur tour les œuvres, toujours selon cet auteur, se réalisent dans l'Histoire « comme l'identité du non-identique ».²⁴ Trois des paradigmes que nous avons retenus (invention de la foule, marginalisation de la foule, l'utopie communautaire) ne nous semblent pas nécessiter ici d'explications préalables ; le quatrième en revanche – massification et fragmentation – est peut-être plus problématique. Si la notion de massification est bien

connue, son association avec celle de fragmentation peut paraître en effet contradictoire alors qu'elle est de fait consubstantielle. Pour l'instant, nous nous contenterons de préciser que la fragmentation recouvre pour nous une série de phénomènes concomitant relevant de divers territoires : le social, le philosophique et naturellement le théâtral. Dans le domaine social, le XIX^e siècle montre l'émergence des nouvelles classes sociales, habituellement définies comme bourgeoises, mais dont la variété et les différences économiques sont telles qu'on est amené à distinguer entre petite, moyenne et grande bourgeoisie. Comme Ortega l'a observé, ces nouvelles classes sociales voisinent avec les anciennes et elles fréquentent souvent les mêmes lieux de plaisir – le théâtre notamment. Elles peuvent, selon les circonstances, se rapprocher du prolétariat ou, au contraire, de la bourgeoisie industrielle et de l'aristocratie. La vieille tripartition sociale (Noblesse, Clergé et Tiers Etat) perd donc son sens pour laisser la place à un univers social beaucoup plus mobile, varié, *fragmenté*. Au plan philosophique, le positivisme trouve dans le fait, ou mieux dans la pluralité des faits, une nouvelle clé de lecture pour comprendre l'homme. Ce faisant, il détruit les vieilles métaphysiques omniscientes; plus tard la sociologie et la psychologie et même l'économie feront de l'homme une entité exposé à des tensions multiples et contradictoires. Les notions de personnes et de personnalité cessent donc d'être univoques, cohérentes et harmonieuses pour gagner en complexité. Le dogme de l'unité vole ainsi en éclats, en *fragments*. Concernant la théorie dramatique du personnage, sa fragmentation est encore plus patente. Trois exemples suffiront à le démontrer. Evoquons tout d'abord Wagner qui veut préserver l'unité de ses personnages en les soustrayant aux effets déflagrateurs de la société et dont le roman traduirait précisément l'image *fragmentée* (le roman, comme le note Bakhtin, s'avère plurilinguiste, car il réfléchit une société qui ne repose plus sur de bases ethnico-identitaires ou sur une croyance culturelle commune). Zola, de son côté, propose exactement l'inverse: ouvrir les personnages à toute les influences extérieures, dépasser le faux monolithisme des pantins du théâtre conventionnel toujours identiques à eux-mêmes, trop cohérents, pas assez "*fragmentés*". Brecht ne fera que prolonger cette aspiration, en appelant précisément l'irruption dans le drame de rapports de forces sociétaux susceptibles de "déchirer" le personnage et afin d'en exhiber les *fragments*. La concordance de ces divers constats montre l'évidence que la fragmentation c'est le monde social, c'est à dire le monde exprimé dans sa pluralité mobile et non plus considéré comme une hypostase statique, et l'objet passif des interprétations du sujet.

Cette longue parenthèse refermée, il nous faut sans doute aussi expliquer les raisons qui nous ont conduits à privilégier la France dans la mise en place de l'analyse théorique et historique qui sous-tend notre recherche. Un tel choix se justifie partiellement par le fait que la plupart des œuvres que nous avons pris en compte soient écrites en langue française. Corrélativement, il est patent que la France s'est imposée au XIX^e siècle et en Europe comme le véritable laboratoire de nouveaux concepts politiques et artistiques. Aucune autre nation européenne, (à l'exception du modèle anglais dont l'influence sur le reste de l'Europe est pourtant plus négligeable) n'aura développé un métabolisme sociétal et culturel aussi inédit ni aussi radical. Par ailleurs, les nombreux mouvements sociaux et révolutionnaires qui ont jalonné l'histoire française de 1789 à 1870 ont toujours catalysé les consciences nationales et populaires des autres états européens. Enfin, il n'est pas inutile de rappeler que c'est en France que naissent les premières idéologies théâtrales et dramatiques au sens moderne du terme (Naturalisme, Symbolisme, naissance de la mise en scène) et que celles-ci stimuleront tous les courants artistiques majeurs de l'Europe continentale. Bref, il est indéniable que Paris fut bien « La capitale du XIX^e siècle », et que les modèles culturels français donneront le ton dans toute l'Europe, du moins jusqu'à la Seconde guerre mondiale. Exception faite de quelques concepts plus spécifiques (comme celui de *Gemeinschaft* -l'utopie communautaire) empruntés principalement au champ des études germaniques, il ne nous a donc pas paru nécessaire d'élargir l'analyse de nos paradigmes fondateurs aux diverses singularités sociologiques et culturelles de l'Europe. Nos modèles (élaborés à partir de la situation française) se retrouveront donc tous conjugués dans notre corpus en tant que facteurs historiques et généraux susceptibles d'avoir influencé la dialectique des personnages.

S'agissant de justifier le choix, le cadre chronologique et l'organisation de notre corpus, nous préciserons au préalable que si les différentes parties de notre thèse coïncident souvent avec les principaux mouvements artistiques du XIX^e et XX^e siècle (Naturalisme, Symbolisme, Futurisme etc.), notre intention n'était pas d'« anthologiser » la dialectique du personnage individuel et du personnage collectif : ce n'est pas l'ordre chronologique des mouvements qui a conduit notre raisonnement mais plutôt l'analyse des poétiques les plus explicites et dont la

lisibilité nécessitait généralement de respecter la succession de leurs développements. Une telle distinction peut paraître minime, mais elle reste capitale pour saisir l'essence même de notre étude. De fait, les différentes parties de notre thèse n'empruntent par leur titre aux mouvements artistiques, mais aux différentes approches qui organisent la dialectique de nos personnages. C'est donc davantage la cohérence théorique de ces mouvements et leurs incidences sur la construction des personnages qui ont justifié nos référencements et nos découpages. De même les comparaisons que nous avons proposées entre plusieurs courants de pensée se sont essentiellement appuyées sur la permanence constatée dans l'approche des personnages, et sur la continuité ou les ruptures que ces mouvements affichaient dans leurs usages rhétoriques des prémisses communes que nous avons posées. Une telle approche explique également pourquoi on a mélangé mouvements artistiques et œuvres singulières. Les premiers nous montrent l'existence d'un arrière-pays culturel et d'un bagage de figures rhétoriques communes dont les œuvres singulières donnent à voir les possibles évolutions. Ces créations se limitent en effet jamais à reproduire la pensée dominante à l'intérieur du mouvement auquel elles se rattachent, mais elles la développent de manière autonome, allant souvent jusqu'à son dépassement, voire à sa négation. On peut ainsi observer que Zola, Jullien et Hauptmann partagent sans aucun doute certaines prémisses théoriques du Naturalisme, mais qu'à partir de ce fond commun, leurs œuvres mettent en place des dialectiques parfois très singulières de l'individuel et du collectif et dont on pourra retrouver les échos dans des œuvres appartenant à de tout autres courants de pensée. Il nous importait donc de faire surgir des écarts tangibles entre les programmes et leurs effectuations scéniques, de même, que nous avons voulu relever ailleurs des continuités flagrantes entre des esthétiques a priori éloignées ou antagonistes.

Pareille méthode explique également l'amplitude de la période considérée. Celle-ci couvre un siècle de créations théâtrales et va de la deuxième partie de *Faust* (1830) à *Saint Jeanne des abattoirs* et aux pièces didactiques de Brecht (1929-1931). Mais cette distance était nécessaire pour faire ressortir l'évolution de notre sujet dans ses divers retournements et pour mieux apprécier les multiples relais existant entre les œuvres²⁵.

Il est bien évident que 1830 n'est qu'un repère tacite et que nous aurions pu suivre la suggestion d'Abirached, et faire remonter la dialectique de nos personnages à Diderot, Lessing ou Lenz. Cet élargissement risquait cependant de trop dilater notre sujet et d'engager des liens

diachroniques peu pertinents. Faire dialoguer Brecht avec Lenz est sans doute possible, mais Brecht ne le fait que rarement et considère plutôt le drame romantique allemand comme un écueil à dépasser. Était-il également nécessaire de faire remonter à Diderot ou Lessing l'irruption du personnage collectif alors que celui-ci peinera longtemps à s'affirmer comme en témoigne la frilosité de Zola à l'époque du Naturalisme? Enfin, commencer en 1830 s'accorde non seulement avec la naissance de la totalité et le début du « drame moderne », mais aussi avec le moment où la bourgeoisie tire toutes les conséquences de la Révolution Française et accède véritablement au pouvoir. Les conséquences de l'irruption de la classe bourgeoise et de ses mobiles économiques sur la scène politique sont d'ailleurs clairement établies par l'émergence de problématiques collectives et de concepts inédits comme celui du pouvoir de la « foule » dont on sait l'importance pour le Romantisme. Ces circonstances nous semblaient donc assez pertinentes pour retenir cette date comme point de départ d'une dialectique particulièrement aiguë entre l'individuel et le collectif et dont Goethe, Wagner ou Baudelaire vont largement se faire l'écho dans leurs œuvres. N'est-il pas très significative de voir que *Faust* débute sur une « tendance monologique »²⁶ (Joseph Danan), caractéristique de nombreux drames modernes et contemporains, et s'achève sur un chœur dont la signification reste en suspens entre dilatation de l'individu et dissolution de ce même individu dans quelque chose de plus vaste ?

L'autre extrémité de notre étude nous semble moins susceptible de discussions. C'est en 1930 que les œuvres de Brecht tirent précisément toutes les conséquences de l'Expressionnisme et formulent une dialectique de l'individuel et du collectif particulièrement explicite. Cette date marque également les limites du concept de totalité dans ses acceptions progressistes et positives. Trois années plus tard en effet, l'accession du nazisme au pouvoir inaugure l'époque des dictatures et ouvre une césure traumatique dans l'âge de la totalité. Conclure enfin sur *Sainte Jeanne des Abattoirs* n'est pas seulement prémonitoire : l'œuvre d'une part renvoie sciemment au *Faust* de Goethe; de l'autre, elle prélude à une relance toute différente de la dialectique de l'individuel et du collectif. Celle-ci ne s'épuise pas dans l'écrasement de l'individu, mais ouvre sur une possible imbrication de l'individuel et du collectif qui serait susceptible de caractériser le théâtre de l'après-guerre comme celui du temps présent.

I. ELABORATION D'UNE DIALECTIQUE

Ce premier chapitre expose les préliminaires des relations qui se nouent entre personnages individuels et personnages collectifs. Ces derniers affûtent ici leurs armes dans l'attente d'une forme dramatique capable de les contenir. Ce prologue permettra donc d'exposer les différentes problématiques historiques, économiques et sociétales qui concourent à définir un cadre conceptuel susceptible d'éclairer l'émergence et de cette dualité inédite et, selon nous, essentielle.

De ce substrat se dégagent quatre pôles paradigmatiques dont les termes fondent l'antagonisme ou les parallèles qui travaillent la société et son théâtre. Depuis la fin du XVIII^e siècle, il semble

évident que ces termes sont ceux d'une dialectique sans cesse reconduite entre l'homme et la société, le singulier et la pluralité - l'individuel et le collectif, donc. Ce que les Lumières ont légué à la postérité, à savoir l'invention de la subjectivité, l'esprit des lois et la dynamique du progrès va innover, tout au long du siècle suivant (et jusqu'au milieu du suivant), de multiples débats sur la dépendance du citoyen vis à vis de l'institution, sur le libre arbitre de l'homme dans l'espace social ou encore sur la fonction du créateur et du rôle de l'art dans la sphère publique.

Le premier paradigme qui nous a semblé pouvoir établir le plus explicitement l'importance de ce binôme s'appuie sur la métaphore baudelairienne de la foule anonyme et de l'artiste solitaire. En second lieu, nous élargirons cette opposition sur un spectre plus large qui caractérise selon nous l'ensemble de la période considérée dans cette étude, à savoir l'extension des phénomènes de massification et de fragmentation qui sont concomitants. Face à cette mutation brutale qui conduit à l'éclatement des cadres traditionnels, une réaction s'organise au sein de la communauté qui se met en quête de ses origines et de valeurs susceptibles de restaurer son originalité.

Un dernier paradigme enfin, consécutifs aux précédents, pose la question d'une possible représentation de ce monde en devenir ou en repli. La question de la totalité qui est centrale dans cette recherche trouve deux formes de réponses inédites : l'œuvre d'art totale et la narration épique.

Comme tout mouvement dialectique, ces deux positions sont toujours des moments d'antagonismes en quête de dépassement. Aussi, la tension qui oppose de manières diverses le sujet à son milieu trouvera sur scène des représentations toutes aussi variables et nuancées et ce que celles nous identifions ici comme moteur de l'histoire contemporaine. De même, les recherches de synthèses seront pour l'art dramatique le mobile de nombreuses théories dont cette recherche se veut comptable.

Si notre dialectique semble s'inscrire clairement dans les enjeux de l'époque moderne (qu'on a coutume de faire débiter à l'issue de la Révolution Française), elle ne surgit pas pour autant toute armée des vestiges de l'Ancien régime. Son élaboration comme son arrivée sur les tréteaux suppose une lente maturation dont nous devons aussi relater les divers frémissements.

Mais plutôt que d'épuiser le lecteur par une recension généalogique trop tatillonne, nous préférons retenir trois auteurs dont les audaces furent assez décisives pour nous permettre de comprendre quels enjeux et quels difficultés l'intrusion du personnage collectif pu engendrer dans l'espace intellectuel et théâtral de l'Europe moderne. Car cette présence qui nous semble aujourd'hui sans doute banale, fut la cause de nombreux embarras et indécisions dès lors qu'il s'agissait de remettre en cause l'harmonie bien établie des règles classiques.

Aussi, irons-nous directement à ce moment crucial de l'histoire théâtrale qui est contemporain de la naissance du héros romantique et que l'on retrouvera ici aux prises avec une société ambivalente qui semble propice à son épanouissement tout en faisant obstacle à son désir d'absolu. Les écrivains conscients de ce nouveau rapport peinent à en restituer la modernité dans syntaxe appropriée. Ainsi, Goethe et Hölderlin ne peuvent affronter le collectif qu'au travers de la forme et de la structure du chœur ancien. Baudelaire, conscient du rapport ambigu qui lie le héros à la foule, se montrera impuissant à formuler la substance dramatique de leur dialogue contradictoire. Wagner enfin théoriserait clairement la question du personnage collectif mais renoncera à en tirer toutes les conséquences dans ses œuvres scéniques.

Ce sera néanmoins l'évidence de ce refoulement qui fera de Wagner l'auteur à partir duquel la dialectique personnage individuel/personnage collectif ne pourra plus être éludée.

I.1 LES CONCEPTS CLES DE LA DIALECTIQUE DE L'INDIVIDUEL ET DU COLLECTIF.

L'INVENTION DE LA FOULE

« Salammô embêtera les bourgeois, c'est-à-dire tout le monde... »

Flaubert1

Le premier des paramètres qui génère un nouveau mode relationnel entre le collectif et le singulier est l'irruption d'une société dite de masse sur la scène de l'histoire. Sans vouloir établir une corrélation trop directe et trop déterministe entre un tel phénomène et l'émergence d'un personnage collectif, il nous paraît assez évident que ce lien existe et qu'il mérite d'être souligné. On ne saurait mieux illustrer la conscience « théâtralisée » de cette assomption en rappelant la réplique fameuse qu'énonce Mirabeau lors des Etats Généraux de juin 1789 : *nous sommes ici par la volonté du peuple, et (...) on ne nous en arrachera que par la puissance des baïonnettes.*" (selon la version de Michelet). Car cette époque est bien celle d'une conscience revendiquée du *demos* et du principe de citoyenneté et dans laquelle le « peuple » acquiert une identité nouvelle par l'effet de sa représentativité sur la scène politique. Ce que le régime parlementaire avait imposé en Angleterre gagne rapidement la France et conduit aux conséquences que l'on sait. Or c'est précisément à cette période que remontent les premières œuvres où s'insinue la dialectique du personnage individuel et de celui « représentant » le collectif.² Toutefois, ce premier écho des nouveaux rituels socio-politiques n'est qu'indiciel et ne bouleverse pas fondamentalement le rapport structurel entre les protagonistes. Si la figure du peuple s'invite sur scène, elle ressortit toujours au schéma psychologique conventionnel du personnage individuel : la caractérisation du Leporello de Da Ponte ou du Figaro de Beaumarchais n'est guère différente de celle de Don Juan ou du Comte Almaviva. De fait, c'est moins l'accession de la classe populaire et de ses représentants aux premiers rôles qui nous semblent ici essentiel que l'irruption annoncée d'une entité véritablement collective et anonyme qui sera bientôt celle de la masse - le *plethos* aristotélicien - ou, pour emprunter au registre sémantique du romantisme, celle de la foule, c'est-à-dire la « réunion d'êtres humains considérés comme une unité psychologique et sociale ayant un comportement et des caractères propres ».³ Prise dans cette acception, la notion de foule permet de dépasser le rapport de classe pour désigner plus ouvertement la collectivité comme sujet à part entière. Cette « multitude » (suivant l'acception Baudelairienne) tend à être pensée comme une véritable entité dès lors que s'impose dans les esprits une nouvelle conception de la société dite civile, distincte de l'Etat, et dotée d'une identité économique et politique. Cette nouvelle figure s'impose à partir des thèses de Hobbes, Locke, Hegel, Constant et Tocqueville⁴. En France, elle triomphe définitivement à partir de 1830, suite à l'instauration d'une monarchie parlementaire qui consacre la domination de la classe bourgeoise. Et le bourgeois, comme ironise Flaubert, c'est

précisément « tout le monde »⁵. A cette date donc, la foule comme agrégat sociétal indéfini tend donc à être considéré comme un des protagonistes incontournables du débat politique et intellectuel. Ainsi, Tocqueville justifie-t-il son voyage dans le Nouveau Monde (1831) par le désir d'entrevoir l'état futur d'un monde encore embryonnaire mais déjà irrécusable⁶

Au terme de notre étude, c'est-à-dire entre les deux guerres mondiales, *l'âge des foules*⁷ aura atteint sa majorité. La foule comme protagoniste privilégié du poète et de l'artiste devient l'objet d'études psychologiques et sociologiques avec les travaux de Gustave Le Bon et de Durkheim (1895), ceux de Gabriel Tarde (1901) puis de Freud (1921)⁸. Les masses sont devenues, désormais de manière explicite, à la fois un enjeu et un mobile politique fondamentaux (la naissance des premiers régimes totalitaires ne fait que confirmer cette évolution). Parallèlement les distinctions de classes sociales ont réduit la part de la bourgeoisie pour introduire une catégorie plus large et plus médiane, propice à agréger une catégorie de citoyens précisément plus massive : la classe dite « moyenne ».

La date de 1889 pourrait sans doute être retenue comme un instant significatif de la maturité de ce concept. Cette date est en effet celle de la tenue de la Deuxième Internationale et du coup d'Etat manqué du général Boulanger, deux événements parisiens qui se tinrent à quelques mois de distance. D'une part le concept de foule perd de son équivoque pour devenir un sujet collectif et un agent de l'histoire et le moteur de son avenir. De l'autre, la foule apparaît comme une force manipulable au service d'un individu et prompt à menacer la démocratie parlementaire⁹. Ces deux épisodes parachèvent en quelque sorte la formation d'une dualité qui caractérisera désormais la société européenne. De fait, la dernière décennie du XIXe siècle sera ce qu'Alain Fournier, a défini comme « l'Avant siècle », tous les traits distinctifs du XXe siècle s'ébauchent et *l'âge des foules* s'impose au même titre que se multiplient les avant-gardes qui ne pourront ignorer l'incidence de plus en plus pressante du collectif sur l'individu. Gustave Le Bon en tirera toutes les conséquences dans un de ses jugements apodictiques:

« La voix de foules est devenue prépondérante. Elle dicte aux rois leur conduite. Ce n'est plus dans les conseils de princes, mais dans l'âme des foules que se préparent la destinée des nations ».¹⁰

LA MARGINALISATION DE L'ARTISTE

« Amateurs de journaux, achèvent de le lire :
Ainsi qu'au bal masqué, l'on entre avec fracas
La curiosité de tous hâte le pas »

Goethe : *Faust I* (Prologue au théâtre) 11

« J'ai pour le théâtre, cet art des masses par excellence, le mépris outrageant que lui voue, aujourd'hui du fond
du cœur, tout artiste véritable ».

Nietzsche : *Nietzsche contre Wagner*, 12

L'ascension des foules et de la classe bourgeoise (puis moyenne) sont des phénomènes historiques et sociaux qui impliquent des réactions dont on trouvera de nombreux échos au sein des pièces qui forment notre corpus. Relevons plus particulièrement ici la formation de castes et d'élites dont celle que Bourdieu a identifiée dans le « champ littéraire et artistique ». Celui-ci se constitue « En opposition à un monde bourgeois qui n'avait jamais affiché de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature ».

« Le dégoût mêlé de mépris qu'inspirent aux écrivains (Flaubert et Baudelaire notamment) ce régime des parvenus sans culture, tout entier placé sous le signe du faux et du frelaté, le crédit accordé par la foule aux œuvres le plus communes, celle-là que toute la presse véhicule et célèbre, le matérialisme vulgaire des nouveaux maîtres de l'économie, la servilité courtisane d'une bonne partie des écrivains et des artistes, n'a pas peu contribué à favoriser la rupture avec le monde ordinaire qui est inséparable de la constitution de l'art comme un monde à part, un empire dans un empire »¹³

Dans le domaine théâtral, ce goût de la foule pour ce qui lui ressemble, à savoir, le « commun », trouve en Scribe son meilleur interprète. Tâcheron exemplaire, il fournira cinq cent pièces et transforma en 1829 le «bureau de législation dramatique» créé par Beaumarchais en «Société des auteurs». Cette institution qui vise à professionnaliser la fonction de dramaturge engagera le théâtre dans une forme de production quasi industrielle. Et c'est bien cette évolution que déplore Zola en 1876 :

« Il faut préciser qu'est-ce que c'est l'art dramatique en France. Notre théâtre moderne (je pense aux cinquante dernières années) si divertissant, jouit de la sympathie des étrangers

pour sa gaieté, son esprit, l'habileté de son intrigue. Nous avons pour nous la connaissance de toutes les finesses du métier ; grâce à cela, nous sommes devenus les fournisseurs du vaudeville dans le monde entier. Nos pièces sont une excellente marchandise pour l'exportation ; elles sont réalisées à la douzaine sur des agréables modèles. (...) Il existe chez nous des formules dont ni la critique ni les spectateurs ne nous permettent de nous écarter. Nos pièces de théâtre entrent dans la catégorie de ce qu'on appelle l'article de Paris. On taille, on coud, on colle, on vernit et on produit des charmantes bagatelles qui vivent une saison. Il va de soi que, pour fabriquer ces bagatelles, il faut des artisans. Il faut avoir des modèles, connaître les finesses du métier, savoir ce qui peut plaire aux clients. C'est pourquoi il existe un code qu'il faut étudier. Il faut posséder Scribe par cœur. ». 14

La réaction à cette industrialisation s'était très tôt manifestée et, déjà en 1830, le théâtre romantique livrait sa première bataille, celle d'*Hernani*, qui oppose l'originalité artistique mais aussi de celle de l'individu au pouvoir nivelant du goût moyen. Toutefois, chez les romantiques, la riposte est encore partielle (*Hernani* fut joué à la Comédie Française), et le « champ » du théâtre, pour reprendre la terminologie de Bourdieu, ne s'est pas encore constitué comme une entité indépendante à l'intérieur de macro-champ littéraire.¹⁵ Pour cela, il faudra attendre 1887 et la fondation du Théâtre Libre dont le rôle dans l'histoire du théâtre va donc bien au-delà de celui d'un foyer de l'esthétique naturaliste. Avec la fondation du Théâtre Libre, c'est-à-dire du premier théâtre d'avant-garde ou, du moins, résolument « marginal », on retrouve la « division en deux marchés qui est caractéristique des champs de production intellectuelle depuis le milieu du XIX^e siècle ». D'un côté, « le champ restreint des producteurs pour producteurs et de l'autre le champ de grande production et la "littérature industrielle" », ¹⁶

De là, ce double jugement apparemment contradictoire que Goethe et Nietzsche donnent sur le théâtre : d'une part, une forme d'art mise en difficulté par l'éclatement du monde ancien dont il prétendait être le miroir ; de l'autre une machine à spectacles qui continue d'être le mode d'auto-représentation préféré de la bourgeoisie. Le premier type de théâtre qui est le seul à nous intéresser ici devra, « Pour la première fois dans son histoire, (...) s'affirmer à contre-courant de l'ordre établi social et culturel ». ¹⁷ Pour se rénover, ce théâtre ne pouvait donc plus « se définir par son pouvoir de ressemblance, mais par sa capacité à imposer un univers original et inconnu, construit par convention et animé d'une vérité qui lui est propre » et « dont l'artifice garantit la vérité profonde » ¹⁸

MASSIFICATION ET FRAGMENTATION

« Multitude, solitude : termes égaux et convertibles »

Baudelaire, *Les Foules*¹⁹

La marginalisation de l'artiste résulte encore d'autres phénomènes « de masse » qui consacrent le triomphe du collectif sur l'individu : le développement du chemin de fer, de la presse, de la sociologie, de la bureaucratie, des réseaux bancaires ; la mondialisation, et la « fin des terroirs »²⁰, la naissance des partis politiques modernes, l'invention de la photographie et d'une industrie du divertissement (du panorama au music-hall). Ces transformations sociétales sont à la fois les produits et les vecteurs de la civilisation des foules. On pourrait même avancer qu'ils « sont » la foule. Dans la plupart des cas, ils émergent autour des années trente, se développent au cours du Second Empire et atteignent leur apogée vers la fin des années 1880, lorsque la France est en proie à une crise aussi bien économique que morale.²¹ Dans leur ensemble, ces phénomènes sont porteurs d'une double réalité, celle de la massification et celle de la fragmentation. Ces deux facteurs antagonistes sont en réalité interdépendants. D'une part, et comme on l'a vu précédemment, la fragmentation résulte de l'hégémonie de la masse ; mais c'est précisément en disloquant les noyaux d'unité ancienne en agrégats minoritaires que la massification s'impose comme gage d'efficacité politique et économique. Ces enjeux de la concentration collective ont été clairement authentifiés par trois regards différents jetés sur cette époque. La première analyse est tirée du *Manifeste du Parti Communiste* de Marx et Engels :

« La bourgeoisie supprime de plus en plus la dispersion des moyens de production, de la propriété et de la population. Elle a aggloméré la population, centralisé les moyens de production et concentré la propriété dans un petit nombre des mains. La conséquence nécessaire de ces changements a été la centralisation politique. Des provinces indépendantes tout juste fédérées entre elles, ayant des intérêts, des lois, des gouvernements, des tarifs douaniers différents ont été regroupées en *une seule nation*, avec *un seul* gouvernement, *une seule* législation, *un seul* intérêt national de classe, derrière *un seul* cordon douanier». ²² (...) Ce bouleversement continu de la production, ce constant ébranlement de toutes les conditions sociales, cette agitation et cette insécurité perpétuelle distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes. Tous les rapports sociaux stables et figés, avec leur cortège de conceptions et d'idées traditionnelles et

vénérables se dissolvent. (...) Tout élément de hiérarchie sociale et de stabilité d'une caste s'en va en fumée, tout ce qui est sacré est profané ». 23

La seconde analyse est proposée par José Ortega y Gasset, qui fait remonter le phénomène de massification à la même époque que le *Manifeste* de Marx et Engels, c'est à dire en 1848, après la chute de Guizot :

« Les individus qui composent ces foules ne sont pourtant pas surgis du néant. (..) Les individus qui composent ces foules existaient avant, mais non en tant que foule. Disséminés dans le monde en petits groupes, ou isolés, ils menaient apparemment une vie divergente dissociée, distante. Chacun d'eux – individu ou petits groupes – occupait une place, une place légitime sans doute, à la campagne, au village, à la ville, dans le faubourg d'une grande cité. Aujourd'hui, et sans transition, ils apparaissent sous forme de groupement (*aglomeraciones*) et nous les voyons de tous cotés (*y nuestros ojos ven dondequiera muchdumbres*) (...) aux places réservées auparavant à des groupes plus restreints, à des minorités ». 24

Enfin, une dernière analyse, est empruntée à la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon :

« Le fait le plus frappant présenté par une foule psychologique est le suivant : quels que soient les individus qui la composent, quelques semblables ou dissemblables que puissent être leur genre de vie, leurs occupations, leur caractère ou leur intelligence, le seul fait qu'ils sont transformés en foule les dote d'une sorte d'âme collective²⁵ (...) De nos jours, la somme des opinions mobiles des foules est plus grande que jamais ; et cela, pour trois raisons différentes. La première est que les anciennes croyances, perdant progressivement leur empire, n'agissent plus comme jadis sur les opinions passagères pour leur donner une certaine orientation (...). La seconde est que la puissance croissante des foules trouvant des moins en moins de contrepoids, leur mobilité extrême d'idée peut se manifester librement. La troisième enfin est la diffusion récente de la presse faisant passer sans cesse sous les yeux les opinions le plus contraires ».26

Quoique différentes, ces trois approches philosophiques concordent sur le fait que la réalité sociale est bien gagnée par la massification. Pour Marx et Engels la massification est d'abord une tendance immanente au système de production duquel, vraisemblablement, dépend la croissance démographique ; pour Ortega, elle est le fruit aussi bien d'une culture sociale que de la croissance démographique ; pour Le Bon c'est une tendance psychologique accentuée par la croissance démographique et l'urbanisation qui lui est consécutive. Tous les trois s'accordent également à considérer la fragmentation comme une rupture du contrat qui liait des cultures

traditionnelles en communautés.²⁷ Précisons cependant que ce caractère fragmenté était peut-être déjà à l'œuvre bien avant la période considérée. C'est en effet dans la société pré-bourgeoise qu'Ortega semble en situer l'imminence. Cet auteur nous invite d'ailleurs à distinguer entre « *aglomeraciones* » (groupements) et « *muchedumbres* », qu'on peut traduire par « multitudes » ou même « foules », et nous saisissons ainsi avec encore plus de clarté que, si les groupements sont des micro-réalités à l'intérieur des multitudes, fragmentation et massification ne sont que le double visage d'une même transformation.

Ce même constat pourra être observé dans les domaines de l'information et de l'industrie théâtrale. Le nombre de quotidiens augmente²⁸ et l'information l'emporte sur l'expression des idées, modélisant ainsi les modes de savoirs comme les modes de pensée.²⁹ Parallèlement à cette tendance massifiante on notera l'effet collatéral de la fragmentation, repérable non seulement dans la multiplication des organes de presse, mais aussi de leur diversification, où l'on retrouve la pluralité des points de vue qui résultent de la rupture des anciens rites sociaux et culturels - pensons notamment à l'étonnante prolifération des petites revues littéraires dont *La Revue Blanche*, *Le Mercure de France* ou encore *Les Cahiers de la Quinzaine*.³⁰

L'augmentation des lieux de spectacle et de l'offre théâtrale est également considérable³¹, notamment après la libéralisation du marché, sanctionnée par l'abrogation en 1864 de la loi promulguée sous Napoléon en 1806 et limitant à huit le nombre des théâtres. Cette libéralisation contribue à l'éclosion d'une théâtralité urbaine dont participent les concerts et les cafés.³² De même en va-t-il de toutes ces nouvelles formes de spectacle que A. Rycknel désigne comme l'« iconosphère triomphante »³³. Pour autant, la prolifération des théâtres semble sans véritable incidence sur la nature des représentations qui tend, comme on l'a vu, à s'uniformiser ; sans doute s'agit alors de répondre aux attentes relativement convenues d'un public toujours plus nombreux³⁴ mais dont les références culturelles sont également nivelées par une politique volontariste d'instruction publique massive³⁵.

L'ESSENCE NOSTALGIQUE DE LA COMMUNAUTE

« Distincte de la société (qui est une simple association et répartition des forces et des besoins) (...) la communauté n'est pas seulement la communication intime de ses membres entre eux, mais aussi la communion organique d'elle-même avec sa

L'articulation clairement établie de la massification et de la fragmentation n'implique pas seulement une réaction de l'artiste, soucieux de son identité ou de ses privilèges, mais du corps social lui-même, inquiet de perdre son organicité et la diversité des réseaux qui assurait la solidarité de ses membres. La massification, on l'a vu, tend en effet à rigidifier les rapports entre les citoyens sous la toise commune de l'Etat et celle d'injonctions économiques et culturelles uniformes ; la fragmentation de son côté empêche que de nouveaux liens soient resserrés pour constituer une alternative au système dominant. C'est en opposition à cette double réalité du capitalisme bourgeois que se développe le rêve d'une totalité idéale, un contraste que la culture allemande exprima à travers les concepts de communauté (*Gemeinschaft*) et de société (*Gesellschaft*). Confronté à l'entité abstraite que représente la société, l'espace de la communauté représente le refuge de valeurs qu'il importe de préserver ou de retrouver. Cette thématique de la communauté harmonique, du lien social distendu et des repères culturels en déshérence traverse fortement les idéaux de la fin du XIX^{ème} siècle et ne cessera de travailler ceux du XX^{ème}. Certes, la recherche du paradis perdu et de l'unité première et harmonieuse a toujours été un phantasme des littératures « européennes », mais c'est seulement à partir du triomphe de la bourgeoisie au XIX^{ème} siècle que cette problématique abandonne le domaine purement métaphorique pour devenir un projet politique :

« La société bourgeoise en défaisant tous les liens communautaires et en les éliminant de la conscience individuelle, a privé la pensée et l'affectivité humaines de tous contenus³⁷ (...) Cette société crée une dualité de la personne humaine faisant de l'homme d'une part un membre égoïste de la société bourgeoise et d'autre part un citoyen soucieux –du moins en théorie- de la communauté et du bien en général »³⁸

Encore une fois, ce n'est que vers la fin du XIX^e siècle, au moment même de l'apogée de la deuxième industrialisation et de la crise qui lui est consécutive, que cette réaction à la société bourgeoise se manifeste de manière évidente. C'est d'ailleurs en 1887 que le sociologue allemand Ferdinand Tönnies³⁹ pose clairement les bases du binôme Communauté - Société et en donne les définitions suivantes :

"Les volontés humaines se trouvent entre elles dans des rapports multiples. Chacun de ses rapports est une action réciproque qui, en tant qu'exercée d'un côté, est supporté ou reçue de l'autre (...) Le rapport lui-même, et par conséquent l'association, peut-être compris soit comme une vie réelle et organique, c'est alors l'essence de la *communauté*, soit comme une représentation virtuelle et mécanique, c'est alors le concept de la *société* "

40

« Tous ce qui est confiant, intime, vivant exclusivement ensemble est compris comme la vie en communauté (c'est ainsi que nous le croyons). La société est ce qui est public ; elle est le monde ; on se trouve au contraire en communauté avec les siens depuis la naissance, lié à eux dans le bien et dans le mal. On rentre dans la société comme dans en terre étrangère. ». 41

« La communauté est la vie commune vraie et durable ; la société est seulement passagère et apparente. Et l'on peut, dans une certaine mesure, comprendre la communauté comme un organisme vivant, la société comme un agrégat mécanique et artificiel ».42

Le sentiment qui s'exprime dans l'espace intime et privé de la communauté relève donc d'un principe de résistance aux formes d'indifférenciation qu'impose la société. Cette dernière, tournée vers le collectif conduirait à niveler ce qui fondait la diversité des citoyens dans leurs histoires et leurs traditions, les coupant ainsi de leurs origines identitaires. Cet enjeu, du moins supposé tel, ne pouvait susciter qu'une attitude proprement « réactionnaire », à savoir un repli nostalgique vers un passé mythique qui s'incarnera dans une volonté latente ou explicite de retour au «Grand Temps [...] *in illo tempore*»⁴³ (« en ce temps-là » : une temporalité lointaine et indéfinie) suivant l'analyse de Mircea Eliade.⁴⁴ Comme Tönnies l'avait observé : « Communauté est vieux, société est nouveau». ⁴⁵ Ce n'est donc pas par hasard si, en France, cette nostalgie de l'*Illo tempore* se manifeste au moment où la Troisième République commence à couper les liens avec la culture traditionnelle.⁴⁶ On remarque par exemple que la redécouverte de la foi de la part des plusieurs écrivains dans les dernières décennies du XIXème siècle coïncide, notamment dans le cas des auteurs catholiques (Caudel, Péguy, James), avec la nostalgie d'un terroir, d'une prétendue unité sociale qui aurait été brisée par le développement économique. Cette récupération de la culture traditionnelle de la part d'une élite d'intellectuels est peut-être encore plus évidente dans le domaine du théâtre, même si elle ne possède pas des significations politiques précises. En 1895, on assiste à la fondation du Théâtre du Peuple par Maurice Potecher, et cette première tentative pour créer un théâtre populaire est à priori le signe évident que qu'un tel théâtre avait disparu. Il va de même pour le théâtre de marionnettes⁴⁷, le

théâtre d'ombres⁴⁸ et la pantomime⁴⁹, qui après avoir entamé un lent déclin à partir de la moitié du XIXe siècle se trouvent à être récupérées par des élites d'intellectuels soucieuses de leur donner des significations esthétiques et culturelles très distantes de la supposée naïveté de ces formes de spectacle.

Un autre symptôme de la nostalgie d'une communauté atemporelle se retrouve dans l'émergence de la théorie de la race, qui maintient des liens cachés mais indéniables avec la peur suscitée par l'ébranlement de la culture traditionnelle. Il n'est pas en effet indifférent – comme Hannah Arendt l'a souligné –, que les théories raciales s'appuient, depuis Gobineau et jusqu'à Nietzsche, sur l'idée de décadence plutôt que sur celle d'un moment originaire.⁵⁰ Gustave Le Bon suivra d'ailleurs le même raisonnement en considérant la race comme un antidote au désagrégement des foules. Selon lui, la masse pourrait se présenter sous un meilleur aspect si on arrivait à raffermir l'idée de la race :

«Elle sera foule encore sans doute à certaines heures, mais, derrière les caractères mobiles et changeants des foules, se trouvera ce substratum solide, l'âme de la race, qui limite étroitement les oscillations d'un peuple et règle le hasard». ⁵¹

«La foule redevient ainsi « peuple »⁵². La race est donc l'avant et l'après de la foule, sa souche mais aussi son entéléchie.

Par ailleurs, la nostalgie de la *Gemeinschaft* ne s'exprime pas seulement à travers des idéologies réactionnaires et nostalgiques d'un peuple imaginaire et d'un *illo tempore*. ⁵³ Parmi les idéologies progressistes fascinées par l'idée d'un retour à une société harmonieuse, on pourrait citer le Socialisme et notamment l'un de ses premiers courants,⁵⁴ qui posait le rejet à la fragmentation comme base de son projet utopique. Le marxisme qui reprit le concept de totalité hérité de la philosophie hégélienne, n'hésitait pas à opposer la société désagrégée et la communauté solidaire :

« Les penseurs socialistes faisaient à bon droit remarquer que le capitalisme avait instauré dans l'histoire la première forme d'une vie radicalement sacralisée, à l'intérieur de laquelle l'économie, indifférente au sacré et au démoniaque, au bien et au mal, au beau et au laid, envahissait peu à peu l'existence ; ils notaient que dans une telle société l'idée et le sentiment de la communauté humaine disparaissaient progressivement de la conscience des individus et ne s'exprimaient plus que sous une forme « réifiée » comme une

nouvelle qualité des biens devenus marchandises, le « prix » qui dans la vie économique règle seul la vie entre les hommes ».55

De même que pour Tönnies, Goldmann estime donc que le symbole de la communauté, c'est l'église, celui de la société, le commerce, cette activité étant conçue comme catégorie agnostique bourgeoise par excellence. 56 Pour conclure, il faut enfin préciser que si le rêve communautaire semble se présenter comme une réaction à la seule fragmentation il est en réalité strictement lié à la massification. Car si les théoriciens de la communauté réfutent la supposée dépersonnalisation, ils sauront en récupérer le potentiel de rassemblement. 57

EXPRIMER LA COMPLETUDE DU MONDE : L'ŒUVRE D'ART TOTALE ET L'EPIQUE

L'aspiration à une totalité unifiante est un trait de l'époque romantique et postromantique qui ne relève pas du seul désir de régénération propre à la Communauté. Ce désir est en fait commun à de nombreuses activités culturelles qui font de l'artiste le vecteur d'une vision globale ou totale du monde. De fait, on assiste à un renouveau des modes de représentation dont les formes, métaphoriques ou métonymiques, s'efforceront de traduire le monde dans toute sa complétude possible. Les points de vues panoptiques des romantiques allemands, les « allégories réelles » de Courbet ou les descriptions infinies de Flaubert et Balzac procèdent toutes, à des degrés divers, d'un tel programme.

En tant que paradigme idéologique, l'ascension de cette pulsion totalisante (avant de dégénérer en phantasme totalitaire) est peut être plus précocement identifiable dans le champ philosophique. Ainsi, si l'individu était encore le tropisme majeur de la philosophie des lumières ou de celle de Kant, ce dernier va être débordé par des systèmes qui, pour opposés qu'ils puissent paraître, partagent le désir d'étendre la pensée à des enjeux plus larges et universels. C'est par exemple le cas de la philosophie de Hegel fondée sur la fusion entre sujet et objet et sur l'« universalité de l'esprit ».58 Ce sera aussi celle de Schopenhauer qui établit la volonté et le monde comme les deux absolus entre lesquels l'individu oscille sans jamais pouvoir les maîtriser.59

En ce qui concerne le sujet de notre étude, on s'attachera ici à repérer que cette ambition

d’embrasser et de re-créer la totalité conduit à l’émergence de deux nouveaux genres dramatiques dont il convient de préciser les contours car ils constituent les prototypes majeurs des écritures théâtrales à venir et que leurs formes épouseront précisément l’évolution de la dialectique du personnage collectif et du personnage individuel. Par commodité, ces deux genres seront communément désignés ici comme celui de l’œuvre (d’art) totale et celui du « drame épique ». Le premier terme se réfère initialement à la traduction un peu forcée que Lucien Herr fait de deux expressions contenues dans la correspondance entre Goethe et Schiller⁶⁰: la locution s’étant largement imposée aujourd’hui, nous n’en discuterons pas le bien fondé. Pour l’adjectif épique, qui nous sert à identifier le deuxième genre dramatique, nous conviendrons que son acception peut également faire probl  me⁶¹ dans la mesure où le sens premier d’épopée (au sens homérique ou selon les classifications de Schlegel et de Hegel) n’est plus ici l’occurrence principale. C’est plus exactement l’acception que lui donne Luk  cs⁶² que nous retenons et à laquelle nous associons ce qui a été théorisé par Benjamin, Bakhtine et Szondi comme l’«   picisation » ou la « romanisation » de la forme dramatique classique – ce qui permet d’en souligner la mise en crise. La définition qu’en donne Szondi nous semble alors assez ouverte pour qualifier la mutation qui s’opère de la fin du XVIII  e siècle au début du XX  e, à savoir l’éclatement des formes anciennes corset  es par les principes d’unité de lieu et de temps. Le terme épique désignera donc ici : « un trait structurel commun à l’épopée, au récit, au roman et    d’autres genres ». ⁶³

Au-delà de ces repères terminologiques, il faut encore insister sur le fait que l’œuvre totale et le drame épique constituent deux formes dramatiques exprimant le dépassement du drame conventionnel en tant que « dialectique close sur elle même »⁶⁴ ou comme élément « primaire »⁶⁵ qui ne renvoie à rien d’autre qu’à lui-même. C’est en effet à une totalité extra personnelle et non plus intra personnelle que l’œuvre (d’art) totale et le drame épique renvoient. Outre ce principe autotélique commun, ces deux formes diff  rent essentiellement par les idéologies et les esthétiques qui les sous-tendent.

LE REPLI UNITAIRE OU LA PLURALITE OUVERTE

« Tout projet d’œuvre d’art totale est une réponse réactive, à la division du corps social (...) qui caractérise la démocratie moderne. Il y répond par l’unité d’un grand

corps, tout à la fois organique et mystique, métaphore d'un corps politique homogène...»

Eric Michaud : *Œuvre d'art total et totalitarisme* 66

Prolongeant L'œuvre totalisante (le « Ganz ») rêvée par Goethe et Schiller, c'est à Wagner que l'on attribue la paternité de la *Gesamtkunstwerk*: l'œuvre d'art totale. Le programme de cette coalition des arts reconduit très exactement la réaction de la Communauté vis à vis du malaise et de la crainte que lui inspire la fragmentation du corps social et le matérialisme lié à la massification. Il s'agit donc d'opposer « face au délitement de la communauté organique, face à la surpuissance prométhéenne de la *téchnè* »⁶⁷, un repli identitaire et stable qui offre une perception immuable des choses- pour créer ce que Victor Turner a appelé un rite « liminoïde »⁶⁸. Cette posture conduit généralement à sublimer la réalité à travers la recreation d'un univers renfermé sur sa perfection artistique: c'est le Je qui veut être le miroir du monde, en lui imposant la loi de sa cohérence interne. Une autre caractéristique de la poétique de l'œuvre totale c'est le désir de retour au *Illo tempore*, qu'on a également vu à l'œuvre dans la formation du concept de *Gemeinschaft*. Dans l'œuvre d'art totale, ce temps est souvent celui des mythes celtes, celui d'une époque médiévale et chrétienne idéalisée (au même titre que chez les pré-raphaélites ou, plus tard dans la première époque du Bauhaus avec la référence au chantier harmonieux et collectif de la cathédrale) et enfin celui du paganisme Grec. Ces champs de références croisées inscrivent l'œuvre dans une intemporalité idéale qui justifie l'une des dernières caractéristiques de l'œuvre d'art totale : sa tendance à abolir la temporalité rectiligne au profit d'un schéma cyclique et donc refermé sur lui-même. C'est la « circularité du temps mythique contre le temps historique et ses scléroses ».⁶⁹

Outre Wagner, et parmi les auteurs que l'on pourrait rattacher à ce courant, il faut sans doute citer le *Faust* de Goethe et, en moindre mesure, Mallarmé et son projet du *Livre*.

La deuxième voie dans la re-création de la totalité, l'épicisation du drame, est plus matérialiste, plus progressiste au sens propre du terme car elle cherche, du moins dans son principe général, à définir la totalité dans ses caractères changeants et dans son étendue temporelle. Comme le suggère peut-être plus explicitement la formule de « romanisation » (Bahktine), cette forme emprunte aux libertés narratives du roman, dès lors que ce dernier est la forme littéraire dominante de l'époque. Toutefois, suivant la thèse de

Lukács, la forme romanesque ne peut prétendre qu'à une représentation fragmentaire du monde et l'épopée serait plus à même de représenter la totalité de la vie. De même Brecht revendiquera son théâtre comme épique pour mieux l'opposer « au théâtre classique psychologique et détotalisateur »⁷⁰. L'épique étant pour lui l'expression d'une dimension sociale et temporelle globale apte à « représenter l'humain avec l'ensemble de ses rapports sociaux et leur devenir »⁷¹. Le drame épique sera donc une solution appropriée pour appréhender les caractères multiformes de la réalité extérieure telle qu'elle se présente et, en ce sens, la forme également la plus adéquate pour exprimer le présent social, voire les fresques sociales- on pourrait avancer qu'il penche plutôt du côté de la *Gesellschaft*.

Parmi les représentants les plus exemplaire de ce courant épique, on peut citer Zola, une partie des futuristes et remonter jusqu'à la « grande forme épique » du théâtre « prônée un temps par Brecht »⁷²

Pour conclure l'exposé de notre dernier paradigme, on pourrait synthétiser les catégories qui s'opposent dans les deux genres dramatiques, on pourrait les disposer dans le suivant schéma binaire :

Poésie	vs	Roman
Esprit	vs	Matière
Religion	vs	Histoire
Passé	vs	Présent
Unité	vs	Fragmentation
Connaissance	vs	Mouvement
Centripète	vs	Centrifuge
Individu	vs	Société

On pourrait donc avancer que d'une certaine façon l'œuvre totale penche plutôt du côté du personnage individuel et que le drame épique valorise plutôt le personnage collectif. Mais cette tentative ultime de systématisation ne saurait correspondre aussi étroitement à la complexité des situations théâtrales dont nous allons proposer l'examen. Ceci explique aussi pourquoi nous

n'avons pas disséqué toutes les catégories de notre schéma ni développé toutes les modalités et mobiles de leur antinomie. Ces précisions seront données ultérieurement au cours de notre étude, et l'analyse des pièces que nous avons retenu pour leur exemplarité sera l'occasion de développer ces antinomies. C'est à l'aune de leur singularité que se mesurera aussi la part et le rôle réciproques de nos personnages. L'intérêt de notre schéma tient donc ici surtout à sa valeur propédeutique et celle-ci justifie sa place dans le premier mouvement de notre approche dialectique, sa précarité est donc stratégique, et il s'agissait surtout d'établir en quels termes et sur quels fondements, le personnage individuel et le personnage collectif se positionnent en termes initialement antagonistes. Dans les synthèses qui résulteront de l'analyse de notre corpus, c'est bien davantage l'interaction et l'entrecroisement continu de deux modèles qui s'imposera. On constatera ainsi que ces deux formes de description de la totalité peuvent se croiser (Baudelaire, Jullien, Pirandello, Apollinaire, Toller) suivant des procédés et des proportions très variables selon les auteurs, pour donner vie à des œuvres où, plus que jamais, c'est l'hybridation rhapsodique et son travail de déconstruction et de reconstruction qui réside comme seule et unique constante.

I.2 WILHELM MEISTER, FAUST, EMPEDOCLE : AU SEUIL DE LA FOULE

« Oh si j'étais Français ! Alors je ne resterais pas à croupir là, alors... Mais, hélas ! *je suis né dans une monarchie qui lutte contre la liberté*, parmi des gens qui sont encore assez barbares pour mépriser les Français !... Oh ! être en France ! Ce doit être un sentiment grandiose que de combattre sous Dumouriez et de *mettre en fuite des esclaves* et même de périr - qu'est-ce qu'une vie sans liberté ? ».

Friedrich Tieck⁷³

« Mon individu actuel est le résultat de mes individualités disparues »

Flaubert⁷⁴

Une lecture superficielle des textes ou la simple logique chronologique, pourrait laisser penser que c'est avec le Romantisme⁷⁵ qu'une volonté de représenter cette totalité à la fois fragmentaire et massifiée commence à se profiler, même si cette représentation ne peut se faire encore que d'une façon stylisée, à travers la figure du chœur notamment. Si en France les groupes des personnages secondaires, présents dans presque tous les drames de Victor Hugo, sont traités de façon plutôt chorégraphique, on voit que dans la littérature allemande de la fin du XVIIIe siècle, la relation entre personnage singulier et personnage collectif commence à revêtir un rôle à la fois problématique et structurel. En effet, cette relation qui paraît modelée sur le double rapport d'exclusion, à la fois volontaire et obligée, que l'artiste entretient avec la société se manifeste beaucoup plus tôt en Allemagne, en anticipant de près de cinquante ans celle vécue par les artistes français. Naturellement, un tel phénomène (qu'en Allemand on a nommé *Zerrissenheit*, la « fracture ») se produit pour des raisons différentes de celles qui ont engendré en France la séparation des « champs ». En Allemagne, c'est le retard historique de la bourgeoisie, son incapacité à prendre le pouvoir et à créer un état moderne et démocratique qui a provoqué marginalisation de l'artiste (*Kusntler*), son incapacité de se sentir membre d'un ensemble social moderne⁷⁶ et sa révolte contre le conformisme social. Cette révolte ne visait cependant jamais l'aristocratie, qui restait cependant le principal bénéficiaire d'un tel

immobilisme ; elle était essentiellement tournée vers la bourgeoisie bornée des petits bourgs allemands (*Spissbürger*), et se manifestait sous des formes irrationnelles dont la haine pour la culture de la « foule » qui prit une tournure singulièrement passéiste :

« Assurément, cette époque a vu naître aussi, avec le romantisme et ses annexes, une idéalisation des retards de l'Allemagne qui, pour défendre sa position propre, devait donner de l'histoire du monde une vue toute irrationnelle et combattre l'idée de progrès comme une conception superficielle, plate et propre à égarer les esprits ».77

Quoique Goethe ait sut se démarquer de ce courant qu'il avait en partie contribué à créer, - et peut-être en raison même de cette prise de distance - c'est dans son œuvre que l'on peut retrouver une représentation de la crise société-artiste telle que s'est produite dans la société allemande. 78 Plus précisément, c'est dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*79 de Goethe qu'on assiste à une « objectivisation de soi » analogue à celle que Flaubert a accomplie à travers le personnage de Frédéric dans *L'Education sentimentale*.80 Cependant, le protagoniste n'est pas ici un écrivain mais un homme de théâtre (acteur, *dramaturg*, théoricien). Comme *L'Education sentimentale*, *Les Années d'apprentissage* sont un roman d'initiation (*Bildungsroman*) où Goethe raconte le périple de Wilhelm Meister qui trouve dans le théâtre un lieu d'éducation susceptible de développer progressivement les capacités humaines. Aux yeux du héros goethéen, le théâtre s'oppose à la société car c'est un espace où les contraintes du quotidien sont écartées ou tout au moins relâchées. Si la vie de Wilhelm et de ses compagnons ressemble extérieurement au modèle picaresque tel que Scarron le décrit dans le *Roman Comique*, elle recèle, dans le for intérieur du protagoniste, un idéal d'accomplissement existentiel.81 De même, le choix de Wilhelm de renoncer à son nom de bourgeois avant de monter sur scène prend une double signification; il peut être interprété autant comme une précaution pour sauvegarder l'honneur de sa famille que comme une émancipation du statut restrictif de simple citoyen afin de « jouir d'une liberté que rien ne conditionne »82. Une telle scission paraît en refléter une autre, et le parcours de Wilhelm, outre son parallèle avec la quête d'un théâtre national allemand (*Nationaltheater*), se présente comme une tentative pour surmonter les barrières sociales et acquérir à travers l'art ce que le noble possède par naissance, mais qui est interdit aux bourgeois tels que Wilhelm : il s'agit ici de ne plus être identifié par « ce qu'on a » mais par « ce qu'on est ».83 Il n'est donc pas étonnant qu'à la fin des *Années*

d'apprentissage, Wilhelm abandonne le théâtre pour entrer dans la Société de la Tour, dont les membres, des aristocrates, ont surveillé tous ses pas dans le rituel initiatique qui l'a conduit à la sagesse. Mais l'entrée dans la Société de la Tour signifie aussi que Wilhelm, à la différence de ce que proposait la première ébauche du roman, (*La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*)⁸⁴, doit s'arrêter au seuil de la rupture entre l'artiste et la société. Entrer dans la Société de la Tour permet à Wilhelm de négocier sa place dans le monde : il pourra se tenir à l'écart de la société bourgeoise et de l'anonymat d'une "foule" (qui s'annonce à l'horizon de l'histoire), sans pour autant s'abstraire de l'Histoire.⁸⁵ Il s'en tient au seuil, à la distance propice qui lui permettra d'en suivre le développement.

Ce désir d'embrasser la totalité sans pour autant s'y laisser absorber justifie également le plan formel et dramatique du *Faust*, et notamment sa deuxième partie, où certains critiques ont voulu voir le premier exemple d'œuvre totale. Si cette définition reste sujette à caution, il ne faut pas douter que Goethe a suivi le conseil de Schiller, lorsque ce dernier lui écrivait "que votre Faust, de par ce qu'il annonce, me paraît exiger que l'universalité des choses (« *Totalität der Materie* ») intervienne à titre de matière».⁸⁶ De là, l'exemplarité des personnages de la pièce, et cette choralité polymorphe (Ariel, les Grâces, les Parques, les Furies, la Crainte, l'Espérance, la Prudence, Plutus, Les Faunes, les Gnomes, les Géants, les Pygmées, Homunculus, Philémon et Baucis, une Dame, l'Empereur, le Héraut, Phorkyades, Mater Gloriosa, Doctor Marianus sans oublier un chœur d'insectes et tout le tohu-bohu de la nuit de Walpurgis). Goethe semble alors anticiper ce que Hegel dira à propos de la nécessité de l'art de représenter « l'éternel humain »⁸⁷. Toutefois, à l'image de la Société de la Tour dans le *Wilhelm Meister*, cette choralité se présente comme une sorte de repli stratégique pour embrasser une totalité dépourvue du caractère matérialiste de la foule. De fait, les figures mythiques ou allégoriques évoquées dans « Faust » pour exprimer un tel absolu sont puisées dans cet héritage chrétien-classique qui, du moins dans son iconographie traditionnelle, est en train de perdre son ascendant sur la réalité. La choralité de Faust est une *summa* des aventures de l'esprit ou, pour le dire autrement, de la culture occidentale telle qu'elle apparaissait au début du XIX^e siècle dans une mise en abîme historique : « je poursuivrai ce travail jusqu'au jour où j'aurai épuisé toutes les ressources que m'offre mon horizon actuel ».⁸⁸ En tant que *summa*, *Faust* ne regarde pas vers l'avant, et, encore une fois, Goethe se refuse à s'engager dans le monde, préférant

disserter sur son apparence. C'est en sublimant le concept de totalité que Faust peut dialoguer avec les personnages choraux qui l'entourent, car ces derniers sont autant d'échelons vers l'accomplissement de soi qui ne menacent jamais son exemplarité (comme le ferait une foule). Le chœur des anges qui arrache l'âme de Faust aux griffes de Méphisto forme le symbole de ce parcours - et c'est justement sur un chœur (*chorus mysticus*) que le *Faust* s'achève comme pour mieux signifier que c'est dans la totalité chorale que réside le véritable sujet de Goethe.⁸⁹ Précisons qu'une telle interprétation n'exclut pas nécessairement un refoulement de la totalité sociale, cette dernière n'a cependant d'autre fonction ici que d'offrir le matériau qu'il revient à l'individu de façonner.⁹⁰ C'est précisément ce qui ressort du soliloque de Faust qui précède sa mort : Goethe semble suggérer que l'amélioration de la société, au sens démocratique du terme, est le seul débouché possible d'une recherche « existentielle ». Comme dans *Wilhelm Meister*, la pulsion égotique cède la place à un projet « collectif » censé élargir ses bienfaits sur le monde.

« Un marais s'allonge aux pieds de la montagne
Empestant tout l'espace déjà conquis;
Drainer aussi ce borborygme fétide
Ce serait là la suprême réussite
A des millions d'hommes, j'ouvre des espaces
Où ils vivront non en sécurité mais actifs et libres
(...)
Oui ! à cette pensée je me suis donné tout entier,
C'est là l'ultime leçon de la sagesse:
Celui-là seul mérite la liberté et la vie
Qui chaque jour doit la conquérir
Et ainsi environnés de péril
L'enfance, l'âge mur, la vieillesse déroulent leur cycle fécond
Ce fourmillement je voudrais le voir,
Me tenir sur une terre libre parmi un peuple libre »⁹¹

La scission entre artiste et société que Goethe avait tout à la fois refoulée et intégrée dans une perspective plus vaste, constituera le point de départ de la génération suivante. A défaut d'un repli maçonnique vers la Société de la Tour, les artistes n'auront d'autre choix que de faire de l'art un vecteur d'accomplissement existentiel, de réforme sociale et d'harmonie cosmique. Ainsi que Jean Duvignaud l'a souligné, ⁹² les vies égarées d'un Kleist ou d'un Hölderlin sont

aussi les destins d'une classe intellectuelle incapable de s'intégrer dans les moules sociaux traditionnels des petits états allemands (l'armée pour Kleist, la carrière d'instituteur pour Hölderlin). Leur seule issue est de s'évader dans la recherche d'une « *totalité englobante* »⁹³. Cette relation problématique avec le milieu social est manifeste dans la pièce inachevée d'Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*. Le personnage collectif prend explicitement la forme du peuple en tant qu'entité antagoniste au héros. En réalité, Empédocle, entretient des relations ambiguës avec les citoyens d'Agrigente, ces derniers oscillant entre deux définitions: celle positive du peuple (*Volk*) et celle négative de foule (*Menge*). Il s'agit peut-être d'une simple hypothèse, mais il nous apparaît qu'au cours des trois versions⁹⁴ de la tragédie, les Agrigentins se rapprochaient nettement du deuxième terme.⁹⁵ Parallèlement à cette dégradation du sujet choral, on assiste à un retranchement du héros sur son titanisme blessé, et Hannah Arendt a justement souligné comment en Allemagne "le culte de la personnalité s'est développé comme un des moyens d'obtenir au moins une sorte d'émancipation sociale ». ⁹⁶ La forme choisie par Hölderlin, la tragédie, est donc en partie un legs du passé, mais elle est aussi la forme exprimant mieux la lutte entre le héros et une force impassible qui le menace. Dans la tragédie ancienne, c'était le destin du même protagoniste; dans la tragédie classique, c'est son caractère; dans celle de Hölderlin, et plus globalement dans celle des romantiques, c'est le mécanisme social, lequel toutefois n'est pas quelque chose de séparé de la nature intime du moi. ⁹⁷ Si le personnage social, notamment dans la troisième version de *La Mort d'Empédocle*, occupe une place marginale dans l'action - et peut-être d'autant plus qu'il occupe une telle position- il n'en constitue pas moins l'antécédent, le point de départ du progressif dérèglement spirituel du protagoniste : l'origine de sa *zer*^r*issenheit*.

Si la recherche de l'unité est alors apparemment déplacée sur un plan philosophique, tout en devenant celle de l'un-tout, d'un retour à la mère-nature, la foule continue de hanter le drame, sa virtualité pouvant se concrétiser autant comme exaltation que comme destruction de l'idéal du personnage singulier.⁹⁸ C'est de cette attitude à la fois polémique et schizophrénique que Baudelaire et Wagner semblent hériter

I.IV BAUDELAIRE LE HEROS DE LA FOULE

« Baudelaire aimait la révolution; plutôt, il est vrai, d'un amour d'un artiste que d'un amour de citoyen ».

Charles Asselineau⁹⁹

Avec Baudelaire le thème de la foule surgit au plein jour. Poe l'aura peut-être sensibilisé à ce thème dans sa nouvelle « L'homme des foules », que le même Baudelaire a traduit. On y voit un homme, le narrateur, qui après avoir longuement observé « derrière la grande fenêtre cintrée » d'un café une foule citoyenne, tout à la fois homogène et très variée, se trouve intrigué par un « vieil homme décrépît de soixante-cinq à soixante-dix ans »¹⁰⁰ et se décide à le suivre dans ses déambulations métropolitaines. Ce vieillard marche sans trêve sans paraître se soucier des lieux qu'il traverse et sans y chercher quiconque ; il devient alors clair que son vagabondage est un fin en soi et les derniers mots de la nouvelle expliquent parfaitement sa condition :

« Ce vieil homme - me dis-je à la longue-, est le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. *Il est l'homme des foules*. Il serait vain de le suivre; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions. Le pire cœur du monde est un livre plus rebutant que le *Hortulus animae*, et peut-être est-ce une de grandes miséricordes de Dieu que *es lässt sich nicht lesen*, - qu'il ne se laisse pas lire »¹⁰¹

L'homme des foules décrit par Poe est donc la foule elle-même, un être sans visage, un vide cinétique dépourvu de psychologie. Si Poe désigne à Baudelaire la valeur de la foule en tant que sujet artistique et philosophique, son pouvoir de fascination tout à la fois sublime et glacial, Baudelaire y trouvera moins un anonymat indifférencié qu'une force en constante opposition avec le héros (du) moderne. A cet égard, il n'y a rien de plus éclairant que l'interprétation que Baudelaire donne de la biographie de Poe. Celle-ci devient le symbole cynique de la démocratie abhorrée et de la massification que la démocratie implique;¹⁰² Poe, est la figure du poète écrasé par une société incapable de reconnaître la supériorité de son génie.

« Les divers documents que je viens de lire ont créé en moi cette persuasion que les Etats-Unis furent pour Poe une vaste cage, un grand établissement de comptabilité et qu'il fit toute sa vie de sinistres efforts pour échapper à l'influence de cette atmosphère antipathique ». ¹⁰³

Si l'invective contre les Etats-Unis reste un thème central,¹⁰⁴ l'opprobre baudelairien inclura bientôt l'idée même du progrès et le poète n'hésitera pas à se faire anthropologue, défenseur de la cause des sauvages :

« Mais, si l'on veut comparer l'homme moderne, l'homme civilisé, avec l'homme sauvage, ou plutôt une nation dite civilisée avec une nation dite sauvage, c'est-à-dire privée de toutes les ingénieuses inventions qui dispensent l'homme de l'héroïsme, qui ne voit que tout l'honneur est pour le sauvage ? Par sa nature, par nécessité même, il est encyclopédique, tandis que l'homme civilisé se trouve confiné dans les régions infiniment petite de la spécialité »¹⁰⁵

Mise à part la nostalgie de l'*illo tempore*, peu crédible néanmoins chez ce mondain, on admettra que Baudelaire aura su identifier la fragmentation et la massification comme les principes fondamentaux de la société moderne. Toutefois, si la fragmentation peut l'irriter passagèrement en tant qu'expression de la démocratie¹⁰⁶, c'est bien davantage la massification qui l'interpelle tant elle lui semble antagoniste aux conduites héroïques. Baudelaire ne peut se résigner à un tel nivellement et soutient que la figure du héros doit persister dans le panorama des villes modernes' notamment dans la figure du dandy.¹⁰⁷ Et c'est à nouveau dans la biographie de Poe qu'il en trouve le modèle :

« Aristocrate de nature plus encore que de naissance, le virginien, l'homme du Sud, l'homme égaré dans un mauvais monde, a toujours gardé son impassibilité philosophique, et soit qu'il définisse le nez de la populace, soit qu'il raille les fabricateurs de religions, soit qu'il bafoue les bibliothèques, il reste ce que fut et ce que sera toujours le vrai poète - une vérité habillé d'une manière bizarre, un paradoxe apparent... ».¹⁰⁸

UN HEROS A DOUBLE VISAGE

Si la thématique de la foule et du héros est l'un des ressorts essentiels qui articule la dialectique du personnage collectif et du personnage individuel, on peut donc considérer la Baudelaire comme l'une des sources majeures de notre recherche. Il est le premier à en établir le territoire de cette dialectique et en a tracer minutieusement le contour. Il a compris le rapport

ambigu que la culture contemporaine entretient entre le collectif et l'individu : si le héros rejette la société, il en subit inévitablement l'attraction. Baudelaire a donc mis en évidence une relation ambivalente encore inexpliquée dans la génération romantique; il a surtout compris qu'un tel héros n'avait plus besoin de se parer de références classiques pour affirmer son originalité, mais qu'il pouvait se soutenir de sa seule modernité comme esthétique. L'un des traits fondamentaux de ce personnage est justement sa nature foncièrement sociale et contingente : « le dandysme est une chose moderne et qui tient à des causes tout à fait nouvelles »¹⁰⁹; il est flâneur et artiste - sinon dans la pratique, du moins dans l'esprit -, il fait de sa vie une œuvre d'art. Si sa nature mondaine est évidente, son intégration à l'échiquier social est problématique et son déracinement s'apparente à celui des héros romantiques:

« Le flâneur se tient encore sur le seuil, celui de la grande ville comme celui de la classe bourgeoise. (...) Il n'est chez lui ni chez l'un ni chez l'autre. Au flou de sa situation économique correspond le flou de sa fonction politique. Il se cherche un asile dans la foule ». ¹¹⁰

L'héroïsme de la position du dandy est donc à nuancer, car à un violent anarchisme peut cohabiter avec un fort désir d'intégration: « Dans la personne du flâneur, l'intelligence va au marché. Pour en contempler le spectacle, croit-elle, mais en vérité-pour y trouver un acheteur ».

¹¹¹ De là, cette relation toujours ambivalente que le dandy entretient avec la foule: son désir de se perdre dans une multitude bariolée alternant avec sa haine des masses amorphes. L'archétype du dandy sera pour Baudelaire Constant Guys, (désigné par ses initiales : C.G.). C'est le « Le Peintre de la vie moderne », un « *Homme du monde* », et en tant que tel il n'exprime aucun rejet des multitudes. Au contraire: « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession sont précisément d'*épouser la foule* ». ¹¹² Avec ces mots décrivant la relation gamétique entre le héros et la foule, et dont certains reviendront tels quels sous la plume de Mallarmé, tout est dit sur le visage le plus empathique du personnage baudelairien, sur ce « *moi insatiable du non-moi* ». ¹¹³ Mais notre personnage peut aussi se montrer beaucoup moins épanoui, et on verra alors la foule se métamorphoser en une présence hostile, porteuse d'un pouvoir de nivellement qui non seulement met en péril la survie économique de l'artiste, mais aussi son originalité:

« Car si l'artiste abêtit le public, celui-ci lui le rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance. Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès, la domination progressive de la matière) »¹¹⁴

Il n'est donc pas étonnant que la photographie inspire à Baudelaire un si violent réquisitoire. Il y voyait le symbole des liens que la bourgeoisie commençait à nouer entre art, capital et technique. Cette trivialité était pour lui le signe le plus évident de la perte de pureté de l'artiste face aux pressions des nouveaux modèles sociaux. A ce titre également, il n'est pas déplacé de pressentir dans la poétique baudelairienne l'esquisse des personnages symbolistes privés de tout enracinement social ou historique. Poussé par son dégoût de la foule et par sa progressive marchandisation, le dandy aspire à se dématérialiser et à se nourrir de son seul idéal ; son héroïsme ne serait ainsi que le premier pas pour échapper au réel, sortir du temps et de l'espace et s'engager sur une voie inféfinie. D'autre part, il ressent le désir de se fondre dans l'anonymat de la foule et de jouir du rythme frénétique de la masse urbaine dont la vitesse s'emballe au fur et à mesure que les relations économiques s'intensifient. Cette enivrante métamorphose qui déplace le problème de la connaissance vers celui de la vitesse ne porte-t-elle pas encore en germe la question du personnage futuriste ? Une telle métamorphose justifie en tous cas un autre trait du héros baudelairien : son impassibilité et son « inébranlable résolution de ne pas être ému ». ¹¹⁵

LA VILLE COMME SEUL THEATRE POSSIBLE

Le fait que Baudelaire parvienne à faire coexister ces deux pulsions apparemment antithétiques inscrit le dandy comme un moment de plénitude dans le rapport entre le héros et la foule. Un moment que l'on serait tenté de qualifier d'humaniste car on y retrouve l'aspiration à représenter l'homme dans sa totalité. Si ce moment de plénitude n'a pas trouvé une formule dramatique appropriée, c'est que les essais sporadiques (et alimentaires) de Baudelaire dans le domaine théâtral, n'ont produit que quelques scènes sans grande importance. Pourtant, au-delà des accidents de la vie du poète - et de son manque d'intérêt pour l'art dramatique - un tel échec

semblait inéluctable.

Comment en effet le théâtre, art de la mise en espace, aurait-il pu prendre en charge un héros social marqué par l'ubiquité sans le transformer en un simple personnage entrant et sortant d'un salon? Comment saisir sur scène, et notamment sur celle, très convenue du milieu du XIX^e siècle, ce bourgeois dévoyé et capter l'ampleur de sa vision intérieure ? Et cela sans négliger tout ce que le dandy arrivait à montrer du monde au cours de ses flâneries ; car, à y regarder de plus près, on retrouve chez Baudelaire une sorte de "réalisme" qui tente de représenter l'articulation des relations sociales. Le « Je » des *Fleurs du Mal* - comme celui du *Spleen de Paris*- ne connaît aucune barrière sociale que son insatiable curiosité ne veuille ébranler; il passe du taudis des pauvres aux salons littéraires, en parcourant « toutes les galeries du *High life* et du *Low life* ». ¹¹⁶ Il n'est pas une créature d'intérieur car l'intérieur n'a chez lui de sens que dans sa relation avec l'extérieur - avec la ville, avec Paris. Car, dans l'œuvre de Baudelaire, Paris a souvent une fonction poétique essentielle : c'est un microcosme fourmillant d'êtres humains, de rêves et d'horizons imaginaires. ¹¹⁷ La ville devient alors, de manière concomitante à la foule, un autre personnage collectif avec lequel le dandy et ses multiples individualités vont dialoguer; la ville est à la fois le lieu et le reflet du dandy. A preuve, la manière dont les travaux d'Hausmann interpellent le poète avec la même force que ses expériences le plus intimes. Encore une fois, le drame de l'époque nous paraît incapable de restituer cette expérience qui, pour s'approcher d'une vision globale de l'homme, dépasse les simples relations interhumaines sur lesquelles se fonde le drame traditionnel.

Mais si la forme du théâtre bourgeois s'avère inadéquate, quel théâtre pourrait alors contenir cette vision cosmique ? La panoplie des symboles et des archétypes du *Faust* de Goethe, si propice à la représentation d'un monde en train de disparaître, serait-elle elle-même apte à figurer ce «nouveau » essentiel à l'œuvre d'art ?

UNE HYPOTHESE DE PERSONNAGE: DON JUAN

«Vous auriez pu constater ces jours derniers que les espoirs que vous fondiez sur l'opéra ont été réalisés d'une manière éclatante dans *Don Juan*; mais cette pièce est

malheureusement la seule dans son genre, et la mort de Mozart ne nous permet plus de rien attendre d'analogue »

Lettre de Schiller à Goethe, 30 décembre 1797¹¹⁸

Si on cherchait notre réponse dans les quelques lignes que Baudelaire nous a laissées en guise de théorie théâtrale, on serait tenté de répondre qu'aucune forme ne semble susceptible d'exprimer l'imagination du poète qui tourne autour d'un "lustre".¹¹⁹ Baudelaire a en fait l'intuition d'un théâtre proche du rituel où la théâtralisation jouerait un rôle majeur ; un théâtre inévitablement orienté par le modèle de la tragédie grecque. Au-delà de cette intuition, on pourrait entrevoir l'hypothèse du personnage (de théâtre) susceptible de répondre à l'idéal baudelairien. Ce dernier serait vraisemblablement un héros qui, comme le dandy, serait tout à la fois porteur d'un désir d'absolu et vecteur du matérialisme de la foule. Et s'il fallait choisir parmi les archétypes de la culture occidentale celui qui pourrait l'incarner, on ne trouverait que Don Juan. Car, à l'exception de Faust, nul personnage n'est aussi ambivalent : on retrouve en lui l'ampleur diachronique des anciens mythes comme le fond social nécessaire et suffisant pour ne pas s'abstraire dans une entité révolue ; il est le seul qui soit revêtu des allures de l'éternité tout en s'affichant résolument athée.

Comme le flâneur des *Fleurs du mal* et du « Peintre de la vie moderne », le séducteur de Séville, est mené par la simple force naturelle de son désir mais ne s'embarrasse guère de scrupules dès qu'il s'agit de nouer ses relations mondaines: ses conquêtes sont « d'ogni grado et d'ogni età »,¹²⁰ et tout en méprisant le peuple, il aime se mêler à lui pour accomplir ses frasques. Ce personnage avait d'ailleurs inspiré à Baudelaire un projet d'opéra dont il nous restent quelques lignes en prose: *La fin de Don Juan*¹²¹. Et il faudrait encore y joindre d'autres dandy, tous avatars de Don Juan et qui sont presque toujours baignés, comme le Samuel Cramer de *La Fanfarlo*, d'une lumière crépusculaire et ironique.

Dans *La fin de Don Juan*, le héros n'incarne plus le goût irrépressible de la conquête amoureuse. Notre séducteur est devenu plus mélancolique, "il est presque amoureux de Soledad ou Trinidad",¹²² et le désir paraît avoir été remplacé par un goût des raretés et de tout ce qui sort de l'ordinaire. Son grand exploit n'est plus de séduire une vierge ou de profaner un

couvent, mais de porter secours à des bohémiens pourchassés par la police”.¹²³ Son valet, “personnage froid, raisonnable et vulgaire”¹²⁴, symbole de la classe moyenne du XIXe siècle, trouve cette entreprise absolument extravagante, probablement plus scandaleuse que n’importe quelle supercherie d’aristocrate. La *Fin de Don Juan* correspond donc, Baudelaire le souligne, au déclin d’un certain ordre social et à l’apparition d’un autre : le valet “c’est la future bourgeoisie qui va bientôt remplacer la noblesse tombante”.¹²⁵ Evidemment la révolution est passé par là et Baudelaire montre, de même que Goethe dans le *Meister*, la corrélation existant entre le tourment du héros et sa situation à l’intérieur des structures sociales: le drame de tels personnages est le même que celui de l’artiste divisé entre deux classes qui, en définitive, ne représentent que deux options face à l’ascension de la foule. Mais le héros de Baudelaire a-t-il encore le choix ? Peut-il encore aspirer à une position privilégié comme c’était le cas pour Wilhelm Meister ? Probablement pas, et le projet de Baudelaire “s’ouvre comme le Faust de Goethe »¹²⁶, sur la figure d’un titan romantique qui, après sa révolte, se trouve désormais emporté par la “marée montante de la démocratie”.¹²⁷

Avec le Don Juan languissant et inachevé de Baudelaire meurt donc la possibilité d’un héros capable de se balancer entre la matière et l’idéal. Après cette synthèse manquée :

« L’art qui commence à douter de sa mission et cesse d’être « inséparable de l’utilité » doit faire du Nouveau sa valeur suprême. *L’arbiter novarum* c’est pour lui le snob. Le snob est à l’art ce que le dandy est à la mode. (...) Aux magasins s’adjoignent les journaux. La presse organise le marché des valeurs des esprits, où se produit d’abord une hausse. Les non-conformistes s’insurgent de voir l’art ainsi livré au marché. Ils se rassemblent sous la bannière de l’art pour l’art. De ce mot d’ordre naît la conception de l’œuvre d’art totale, qui tente de calfeutrer l’art face au développement de la technique. La solennité avec laquelle se célèbre le culte fait pendant au pouvoir de distraction qui transfigure la marchandise. D’un côté comme de l’autre, l’existence sociale de l’homme est mise entre parenthèse. Baudelaire succombe aux sortilèges de Wagner ». ¹²⁸

I. 5 LE CAS WAGNER

Wagner et le wagnérisme forment une arborescence qui s'enracine dans le romantisme allemand et dont les branches croissent jusqu'au cœur du XXe siècle, et peut être même jusqu'à nos jours. Wagner est à lui seul une religion, un enjeu politique et un pan essentiel de l'histoire de l'esthétique. Bref, Wagner est un cas qu'il convient de traiter à part tant son influence fut considérable mais aussi en raison de la complexité – voire de l'ambiguïté – de ses positions théoriques.

S'agissant d'examiner son incidence sur les rapports entre personnage individuel et personnage collectif, nous croyons pouvoir l'inscrire au terme de nos prémisses pour plusieurs raisons. Ses analyses font logiquement suite aux postures du romantisme allemand qui choisissent d'exprimer le collectif à travers l'individu et font converger les enjeux sociaux et culturels à travers le prisme personnage individuel. Sur ce point, il est évident que Wagner a une conscience très claire de l'incidence nouvelle de la *res publica* dans les enjeux idéologiques de son temps, mais qu'il restera tout aussi réservé que Baudelaire sur l'autonomie de la collectivité dans l'art. A certains égards, il paraîtra même plus réactionnaire que le poète ainsi que Benjamin l'a parfaitement établi.¹³⁰ Par ailleurs, la contribution wagnérienne à la fusion du collectif dans la nébuleuse du mythe et du héros atteint parfois une telle incandescence qu'elle constitue un point de rupture dans notre dialectique.

Ces conceptions renouvelées du rapport entre personnage collectif et personnage singulier ressortissent principalement de l'examen des principaux ouvrages théoriques de Wagner - *L'art et la révolution*¹³¹, *L'Art de l'avenir*¹³² et *Opéra et drame*.¹³³ C'est presque exclusivement à ce corpus que nous nous référerons car au niveau de l'articulation des personnages, les opéras de Wagner traduisent assez platement les intuitions conceptuelles du maître de Bayreuth. Ces dernières constituent en revanche un vivier qui se révélera particulièrement féconds pour les auteurs à venir. Cette théorie se déploie essentiellement à partir de son concept esthétique le plus célèbre, celui de l'œuvre d'art totale, le *Gesamkunstwerk*.¹³⁴ On sait ce que ce concept doit aux idées de Rousseau, de Philippe Otto Runge, de Diderot, et d' Herder. Pour notre part,

nous nous bornerons à ajouter ici certaines affinités avec les intuitions contenues dans la « Correspondance » entre Schiller et Goethe et surtout avec les propositions avancées par Schiller dans l'introduction à sa *Fiancée de Messine*, *De l'emploi du chœur dans la tragédie*. Ce petit texte qui analyse le rôle initial du chœur dans l'antiquité suggère à Wagner une hypothèse sur comment recréer ce lien entre le théâtre et les absolus collectifs que la modernité semblait avoir dissout. Pour Wagner, comme pour Schiller, le théâtre doit aller à l'encontre de cette universalité qui pour le dramaturge se nomme «*Geist des Alls*» (Esprit de l'univers)¹³⁵, et qui chez Wagner, sous l'influence de Feuerbach, prend, du moins dans les premiers écrits, une allure plutôt matérialiste. On pourrait l'identifier avec ce "*rein menschlich*" (purement humain) qui revient constamment sous la plume de Wagner comme fondement de la musique et de la société de l'avenir. Toutefois, et c'est là que les intuitions contenues dans certains passages de la correspondance entre Schiller et Goethe peuvent avoir été décisives, la forme artistique chargé d'accomplir cette rencontre ne pouvait plus être un calque des genres anciens, ainsi que Schiller l'avait postulé dans la *Fiancée de Messine*; elle devait naître d'une hybridation capable de créer un œuvre nouvelle, une œuvre totale, de se situer entre le déclin de l'épique et le triomphe un peu suspect et stéréotypé du drame.¹³⁶

CONTRE L'HISTOIRE : L'ABSOLU DE L'ART

«Wagner soulève l'ostensoir, mais il n'y a rien à l'intérieur»

Marcel Scheider¹³⁷

Il faut néanmoins signaler que, contrairement à Goethe et Schiller, Wagner visait une autre hybridation que celle du drame « absolu » et du drame épique. Son ambition était la réalisation d'une synthèse de tous les arts dont il avait trouvé le modèle dans la tragédie attique. Celle-ci n'avait pas atteint la perfection, mais elle l'avait approchée par l'union de la danse, de la musique et de la poésie, expressions authentiques du peuple athénien, et ce modèle montrait la voie à l'ineffable idéal de l'«Œuvre d'art de l'avenir». On sait en effet que le théâtre athénien cherchait à réunir l'ensemble des arts (la totalité) et l'ensemble de la cité (la communauté) au

sein d'un même espace et dans le même moment d'un rituel. Or, ces deux termes se confondent eux-mêmes dans l'adjectif allemand « *gesamt* »¹³⁸ et, dans la philosophie de Wagner, ce qui est commun est aussi total dans un sens qui va bien au-delà de la dimension artistique. Car ce qui lui semble exemplaire et indispensable c'est le lien qui unissait jadis la société et qui se fonde sur un rapport étroit entre esthétique et structure politique. Si la tragédie attique était « un art splendidement unique », c'était en raison du fait qu'« elle s'était formée à l'image de l'Etat où elle avait vu le jour ».¹³⁹ Or, une telle unité, nous dit Wagner n'est plus possible de nos jours:

« Droit de propriété ou droit historique se sont intercalés entre ses rapports [ceux purement humains] en déchirant les liens de sympathie qui les unit, en le dépouillant de leur individualité... ».¹⁴⁰

On reconnaîtra ici les griefs habituels adressés aux effets désagréants de la civilisation bourgeoise. L'unité artistico-sociale qui avait pris corps avec la tragédie grecque ne serait plus réalisable dans un monde en proie à la fragmentation et où l'unité culturelle des nations commence à vaciller sous le poids de l'accélération des échanges commerciaux.¹⁴¹ Cette « société » n'est plus, comme le dit Wagner d'une façon inquiétante, « organique et saine ».¹⁴² Comme nous l'avions également exposé dans les prémisses de cette étude, Wagner reconduit ici l'opposition entre cette « société » et l'idéal « communautaire », la *Gemeinschaft*. Il s'ensuit que « l'œuvre d'art de l'avenir » ne sera pas solidaire de la société l'ayant produit, mais de l'image sublimée du peuple tel que l'imagine Wagner suivant le schéma du repli nostalgique et identitaire. C'est donc ici la fuite classique vers un passé mythifié, vers un *illo tempore* idéal : « Nous demandons aux images du passé ce que le présent nous refuse », ¹⁴³ et de ce fait, ce refuge, indemne de toutes corruption, relève d'une conception foncièrement anti-historique.¹⁴⁴ La fonction régénératrice de l'Art sera d'opérer cette scission et de restaurer le passé édénique dans le présent, ramenant ainsi dans la société l'idéal dont elle était privée.

Si Wagner se fait ici le disciple de l'idée goethéenne¹⁴⁵ d'un théâtre comme lieu de rédemption des mesquineries de la vie quotidienne, on est bien loin cependant de l'utopie sociale rêvée par Faust. Chez Goethe l'engagement humaniste comportait un refus de l'égotisme implicite à la sacralisation de l'art, chez Wagner on assiste logiquement au procès contraire, à une élévation

de l'art au culte- « L'œuvre d'art est la représentation vivante de religion de l'avenir »¹⁴⁶, rite liminoïde où l'on déclare la guerre à la fragmentation¹⁴⁷ et à l'« indétermination »¹⁴⁸ :

«Or conscience religieuse signifie conscience *commune à tous*, et une conscience ne peut être commune à tous que quand elle sait que l'inconscient, le spontané, le purement humain, seul est vrai, et qu'elle fonde cela sur son savoir. Tant que le purement humain ne s'offrira à nos regards que sous une apparence plus ou moins vague - et il ne peut en être autrement dans l'état de notre société -, nous serons tiraillés dans des millions d'opinions différentes pour savoir comment l'homme devrait être »¹⁴⁹.

La totalité théorisée par Wagner n'est pas celle d'Hegel et "des choses", mais un universel caché entre les plis de l'histoire et qui resurgit ça et là parce que sa force vitale ne peut jamais être entièrement supprimée sans supprimer la vie. Par conséquent, le drame rêvé par Wagner sera religieux, mais non au sens traditionnel du terme ; il sera plutôt la rédemption de la (mauvaise) nature socio-historique de l'homme. - "Et tant que cela durera, jusqu'à ce que nous n'ayons plus qu'une [seule] religion et *plus d'Etat du tout*, nous aurons des Etats et des Religions ».¹⁵⁰ Il est assez évident que nous nous trouvons ici en face d'une utopie par défaut, et que l'œuvre d'art totale-commune, pour être vraiment universelle, devra «rester une énigme (...) masquer sa signification »¹⁵¹.

ELABORATION D'UNE IDEE DE FOULE

Si cette absence de signification « purement humaine » semble anticiper la neutralité évoquée plus tard par Mallarmé comme fondement d'un théâtre universel, sa première conséquence devrait être de purger le drame wagnérien, le *Drama*, de tout protagoniste possible. Or, il était inévitable que cette universalité, « le purement humain », connaisse un certain nombre d'épiphanies dont le peuple sera la plus importante car il soutient tout l'apparat idéologique de l'Œuvre d'Art Totale. Tout au long de sa trilogie Wagner accorde en effet une place prédominante au peuple ("*Das Volk*") en tant qu'entité dont surgit son nouveau drame et qui lui est précisément destiné.¹⁵² Aucun art, nous dit Wagner, n'est vraiment digne de ce nom s'il ne plonge pas ses racines dans le peuple et s'il ne vise à sa représentation. Dans *L'Œuvre d'art de*

l'avenir, Wagner en vient même à parler de communisme («*Kommunismus* ») mais il désavouera ce mot plus tard comme une scorie de ses premiers enthousiasmes « révolutionnaires ». S'agissant pour lui d'atteindre à la vérité abstraite qui git aux racines des choses, Wagner expliquera que le mot communisme « n'a jamais signifié rien d'autre qu'un idéal politico-social d'après lequel je comprenais le "Peuple " dans le sens de l'incomparable activité de la primitive communauté préhistorique »¹⁵³. Le peuple de Wagner, comparé à la foule de Baudelaire, est plus générique, voire "primitif" selon ses propres termes; il ne revendique aucune des épithètes de la modernité dont Baudelaire le paraît. D'ailleurs, quel peuple¹⁵⁴ ? Sans doute le peuple germanique si on considère le sujet du Ring et les dérapages nationalistes de certains de ses textes. Pour autant, il faut y entendre bien davantage eu égard aux ambitions universalistes régulièrement rappelées par Wagner.

Ce qui apparaît indiscutable, en revanche, c'est la distinction nette qui s'impose ici entre peuple et foule, distinction qui renvoie à celle qui oppose société et communauté. Car si Wagner ne nomme jamais explicitement la foule, il en conçoit cependant l'idée à travers le concept de "public", « *das Publikum* », dont il a une opinion peu amène. Ce « public » est pour lui la masse indéterminée et manipulable. Bref, il s'agit bien de cette foule moderne, aliénée et citadine qui n'est, pour Wagner que le peuple tombé aux mains des exploiters, des créateurs de modes et de biens inutiles. Contrairement à Baudelaire, Wagner ne laisse entendre aucune ambivalence à l'égard de cette acception de la foule; du public, rien ne peut vraiment naître de beau ; ce n'est rien d'autre qu'« une excroissance antinaturelle du peuple »¹⁵⁵ duquel doit naître l'art du futur. Plus de quarante ans avant Gustave Le Bon, Wagner considérait donc déjà le peuple comme l'état le plus pur et le plus originaire de la foule et, en même temps, comme son entéléchie future. Précisons toutefois que si Wagner repousse la foule-public comme indigne de représentation, sa présence n'en finit pas de hanter ses propos comme l'un des mobiles en négatif de l'œuvre d'art. L'utopie wagnérienne, comme Adorno l'a souligné, ne rêve-t-elle pas de la sorte « son envers parfait »?¹⁵⁶ De fait, si le spectre de cette foule agit, comme chez Pirandello et Jarry, à la manière d'un repoussoir, force sera d'admettre que le peuple reste en devenir et que c'est sous cet l'état imparfait et provisoire de foule qu'il a le droit, et presque le devoir, de faire partie de l'œuvre d'art – ce sera le chemin suivi, entre autres, par Mallarmé, mais aussi, par le dernier Appia.

On voit donc ici comment le modèle wagnérien rejette l'équilibre entretenu par Baudelaire tout en créant une ambivalence beaucoup plus sinieuse car inavouée et dont les éléments sont inévitablement très proches.

.

LE PERSONNAGE MYTHE

Le drame de Wagner surgira donc du peuple – et il révélera le peuple à lui-même. Ceci posé, il aurait été logique que cette entité collective apparaisse ouvertement comme le sujet du drame, mais il n'en sera rien. Le peuple étant tout à la fois éternel et contingent, il aurait été embarrassant de trouver une iconographie capable de traduire clairement ces deux aspects. De plus, Wagner, «homme de théâtre, acteur et mimomane»¹⁵⁷ ne pouvait ni ne voulait faire abstraction de personnages caractérisés par lesquels il souhaitait extérioriser son idée d'absolu. La place du peuple dans le drame sera alors prise par le mythe, qui ne connaît pas ce genre d'empêchements:

"Ce qu'il y a d'incomparable dans le mythe, c'est qu'il est vrai de tout temps et que sa matière, dans la concision la plus laconique, est inépuisable pour tous les temps. Le poète n'avait pour tâche que de la préciser "¹⁵⁸

Le jeu de poursuite entre le peuple et sa représentation touche ici à son paroxysme, et le mythe prend une valeur véritablement totémique - il résume le peuple que Wagner pourra de ce fait s'abstenir de mettre en scène. Le mythe représente le peuple en même temps qu'il le réprime.¹⁵⁹ On comprend mieux maintenant pourquoi il aurait été inutile se référer constamment aux drames de Wagner (du moins ceux qui sont postérieurs à ses principaux écrits théorique) ; le peuple en avait déjà été expulsé au profit du mythe et la foule n'y apparaît que sous forme de symbole de décadence ou de corruption. Bref, il n'y a pas de dialectique des personnages dans le drame de Wagner, sinon dans des sous-entendus d'un symbolisme souvent très lourd. 160 Naturellement, il n'est pas fortuit que cet intérêt pour le mythe s'impose à une époque où domine le positivisme et où la science soit plus à même que l'Histoire de comprendre l'évolution humaine. Mais c'est là tout ce que Wagner abhorre ; l'histoire est sa science, le

roman son art, car, comme Bakhtine l'a expliqué, « le multilinguisme » du roman décentralise l'unité de la « conscience linguistique » d'une société qui jusque-là avait gardé son caractère national sous l'égide du mythe.¹⁶¹ Pour conjurer ce pouvoir désagrégeant de la modernité, le mythe wagnérien hérite des mêmes pouvoirs thaumaturgiques qui étaient autrefois inhérents à la religion et à l'art. Comme chez Baudelaire, une fois les deux personnages-adversaires établis, leur dialectique se développe presque spontanément, et dans *Opéra et Drame*, c'est une vraie bataille qui s'engage entre la linéarité de l'histoire-foule (à laquelle correspond le roman) et la circularité du mythe (auquel correspond le drame).¹⁶² Ce n'est que dans le mythe, qu'on peut retrouver « une image vraiment intelligible de la vie », alors que l'Histoire n'est qu'une masse d'actions disparates et enchevêtrées¹⁶³. On ne sera pas surpris qu'au terme de ce débat la foule soit définitivement expulsée du drame au profit du héros, pure incarnation du mythe. Cette désocialisation et cette dé-historicisation du personnage est réellement inédite dans l'histoire de la théorie théâtrale. Rappelons en effet que si Goethe avait lui-même anticipé le projet d'une œuvre (d'art) totale animée de personnages utopiques, jamais il ne souhaita s'opposer à la réalité et rompre avec le (M)monde. Baudelaire, quoiqu'hostile à toute forme d'art « social », n'a jamais non plus imaginé de personnages aussi éloignés du contexte social de son temps.¹⁶⁴ Wagner incarne donc une rupture plus radicale puisqu'il n'admet la présence du social que de façon subliminale, en l'inscrivant dans l'envers de ses personnages :

« L'appel à la puissance du mythe (que cet appel soit poétique ou politique, et il n'est peut-être que les deux à la fois : c'est cela le mythe, c'est la poéticité du politique et la politicité du poétique. »¹⁶⁵.

UN DRAME DU MOI

Pour consommer un tel renversement il ne restait plus qu'à manipuler une dernière catégorie : le peuple, la communauté, le collectif qui formaient le socle même de son œuvre. En dépit de tous les anathèmes lancés par Wagner contre l'égoïsme, ses drames et ses personnages, tout mythiques et archétypaux qu'ils soient, ne seront jamais l'expression d'une vraie collectivité, mais d'une série de singularités qui convergent vers un seul idéal :

“Ainsi le drame nous révèle l’organisme de l’humanité en se représentant l’individualité comme essence de l’espèce; tandis que le roman représente le mécanisme de l’histoire d’après lequel le genre devient l’essence de l’individu”¹⁶⁶

On pourrait parler ici de subjectivisme, si le mot n’était trop restrictif et s’il pouvait contenir cette idée fondamentale d’un moi se dressant comme unique garant de l’univers, d’un tout qui n’existe que comme reflet de l’individu. Le Moi devient le monde, l’origine du Soi.¹⁶⁷ C’est seulement à ce prix que la création artistique, ainsi que la société de l’avenir, pourront enfin être « organiques », c’est-à-dire organisés en une communauté. De ce fait, l’œuvre d’art totale se propose comme une tentative d’expansion du « *coté subjectif* »¹⁶⁸ propre à la poésie lyrique. Plus précisément elle nous apparaît comme une tentative du lyrique de parvenir à la totalité par un sorte de gonflement¹⁶⁹, de progression continue telle qu’on la retrouve souvent dans la musique de Wagner.¹⁷⁰ On peut donc constater que sa *Gesamkunstwerk* grossit les catégories de l’œuvre totale par la mise en tension de deux nouvelles oppositions dont il faudra dorénavant tenir compte : celle du mythe et de la foule et celle du son et du mot.¹⁷¹ Si cette dernière opposition peut paraître liée exclusivement à la conception du drame musicale wagnérien en tant que *Wort-Ton-Drama*, elle est néanmoins significative car elle constitue un autre indice de la volonté de la *Gesamkunstwerk* de dépasser la catégorie de « l’exprimable »¹⁷² sur laquelle se fondait le drame absolu.

DU CHŒUR A L’ORCHESTER

Sur ce constat se greffe une dernière considération sans laquelle le panorama des personnages wagnériens serait incomplet : la transformation de l’orchestre en un personnage à plus d’un titre. Car, si Wagner s’était limité à écrire de drames mythologiques il n’aurait fourni qu’une simple variante de la tragédie romantique, même si les personnages de ces drames se seraient appuyés sur le socle « communautaire » de la mythologie germanique. Ce n’est donc pas seulement parce qu’il est musicien que Wagner souhaite remodeler le rôle de l’orchestre et lui attribuer une importance culturelle inédite jusqu’alors. Dans une telle opération, il s’inspire

encore une fois de la tragédie grecque et notamment d'un personnage qui, plus que tout autre, y représentait originellement la voix de la communauté : le chœur. Ce choix était cohérent dans la mesure où la tragédie classique, et plus en généralement le « drame absolu », avaient écarté le chœur pour mieux affirmer la « sphère de l'inter comme essentielle à son existence ».¹⁷³ Rappelons également que le théâtre romantique avait préfiguré ce retour mais sans redonner au chœur le rôle épique et communautaire qui avait été le sien dans l'antiquité. Chez Wagner, l'orchestre prendra en charge cette partie d'absolu collectif contenue dans le peuple et que le mythe ne saurait entièrement absorber :

"L'orchestre « est le giron maternel de la musique d'où naît l'unique lien d'expression. *Le chœur de la tragédie grecque* a seulement abandonné à *l'orchestre moderne* son importance nécessaire au sentiment dans le drame, pour atteindre en lui, libre de toute entrave, à une manifestation incommensurablement variée ; mais en revanche, son apparition humaine, réelle, individuelle est montée de l'orchestre sur la scène, afin de porter la semence de son individualité humaine qui résidait dans le chœur grec, à son épanouissement le plus parfait et le plus indépendant, en tant que collaborateur actif ou passif du drame même ".¹⁷⁴

Une telle transposition ne pourrait être plus significative du changement culturel que Wagner fait subir au chœur, car si le chœur ancien était doué d'un *logos* capable d'aplanir les contrastes et de rendre compréhensible au public toutes les motivations des protagonistes, l'orchestre de Wagner, l'*Orchester*, exerce un pouvoir purement irrationnel sur le public, l'entraînant malgré lui vers les protagonistes sans vraiment favoriser leur compréhension car, sa force de communication « peut être entièrement comprise sans réflexion ».¹⁷⁵ De même, le chœur antique était visible et explicitement tourné vers le public, alors que l'orchestre wagnérien, on le sait est idéalement (comme cela pu être réalisé à Bayreuth) hors-scène et donc hors de la vue du public. En cela il partage le destin du peuple-foule, lui aussi relégué hors-scène par le mythe, et on pourrait alors avancer que l'orchestre constitue l'équivalent purement formel du peuple dont le mythe exprimerait le contenu substantiel. Quant au chœur d'opéra, que Wagner convoque dans certains de ses drames, le voici défini comme un « personnage actif »,¹⁷⁶ car désormais sa présence n'est justifiée que par l'action scénique. Son emploi ne sera donc que secondaire ; il servira surtout d'appui aux personnages individuels ainsi qu'on

l'avait déjà observé dans plusieurs tragédies romantiques.¹⁷⁷

Pour clore le chapitre de ces prémisses théâtrales, on constate que de Goethe à Wagner, la question du collectif tend à devenir centrale et qu'elle s'avère propice à renouveler la conception du drame. Pour autant, nul ne parvient ou ne souhaite l'articuler concrètement à la problématique majeure de l'époque romantique qui réside dans la quête et l'affirmation du moi. Plus précisément, c'est parce que ce moi ne peut plus se soutenir d'une relation harmonieuse et homogène avec son milieu que le personnage individuel éprouve sur scène un rapport aussi ambigu, hésitant et tensionnel avec les diverses incarnations du social ou du collectif.

On a pu voir comment cette altérité a été différemment négociée : outre le suspens irrésolu chez Goethe ou Hölderlin, c'est le renoncement qui caractérise les tentatives théâtrales de Baudelaire et c'est l'évitement qui conduit Wagner à escamoter la dialectique du personnage individuel et du personnage collectif au profit du mythe.

Ces deux postures (le retrait et le repli) sont, on l'a dit, caractéristiques du malaise ressenti devant les nouveaux phénomènes de massification et de fragmentation ; elles s'imposeront durablement et façonneront, à travers un jeu très compliqué entre visible et invisible, représentable et irreprésentable, le terreau des futures incarnations dramatiques du personnage singulier et du personnage collectif, jeu d'autant plus compliqué que chacun de ces deux modèles contient en soi plusieurs virtualités inexprimés et qui ne cesseront de refaire surface dans le théâtre à venir.

II. L'IRRUPTION DE LA COLLECTIVITÉ SOCIALE

Après avoir identifié les conditions qui justifient l'émergence d'une dialectique entre personnage individuel et personnage collectif au XIX^e siècle, nous nous attacherons ici à repérer le véritable moment de leur entrée en scène. Plus précisément, il s'agira d'établir la présence désormais manifeste d'un personnage collectif comme véritable protagoniste du drame. Ce dernier n'avait été qu'esquissé par Baudelaire et différé par Wagner. Il reviendra à l'école naturaliste, soucieuse de refléter la réalité de l'époque, de passer concrètement à l'acte. Bien que sous des formes très hétérogènes, les Naturalistes seront donc les premiers à organiser scéniquement la confrontation du personnage individuel avec son milieu, aboutissant ainsi à ce qui était en latence dans le théâtre bourgeois du XVIII^e siècle et réalisant les vœux

de son principal théoricien, Diderot.

« Reconnaître l'importance des conditions, c'est montrer *le lien étroit de l'homme et la collectivité dont il est membre*, pour fonder en raison et en utilité ses démarches et ses comportements. Mieux : c'est concevoir le personnage comme un reflet des hommes tels qu'ils agissent ici et maintenant, dans la vie publique à la fois comme type et comme individu. Selon le nouveau canon, il est désormais possible et nécessaire en suivant la suggestion de Diderot, d'écrire un nouveau *Misanthrope* tous les cinquante ans, puisque ce n'est plus la misanthropie à être intéressante, mais pourquoi et comment elle s'affirme, sous l'empire des circonstances locales, historiques, économiques et sociales »¹

Cette démarche n'était pas sans risque pour la cohérence d'un système dramatique fondé jusqu'alors sur une rhétorique hégémonique du personnage individuel. C'était exposer ce dernier à une altérité inaccoutumée, rompre son merveilleux isolement et l'engager dans ce phénomène de « décomposition et recomposition » mis en évidence par Ryngaert. Ce chapitre ne sera donc pas seulement consacré à l'irruption du personnage collectif, mais également à la réaction du personnage individuel soudainement confronté à la « diminution de son noyau identitaire »², Et on comprendra ainsi que ce moment de l'histoire du théâtre est celui d'une mutation décisive dans lequel un système éprouvé se voit dépouillé de ses mécanismes séculaires.

Il serait donc abusif de prétendre que Le Naturalisme est le premier exemple abouti de la relation entre l'individu et le collectif. Ce mouvement est bien davantage une période expérimentale qui va permettre la mise en place d'un cadre fonctionnel susceptible d'accueillir ce double mouvement d'émergence du collectif et de reformulation de l'individuel -, et qui permettra d'évaluer leurs possibles interactions. On verra que chez Zola cette interaction reste encore à l'état d'hypothèse; qu'elle conduit Jullien à négocier une forme dramatique en quête d'une nouvelle « clôture » ; qu'elle trouve enfin chez Hauptmann une solution visant à conserver les fonctions du personnage individuel tout en les adaptant à une perspective historico-dialectique.

Par ailleurs, la visite du laboratoire naturaliste nous permettra d'observer comment se cristallisent les oppositions entre les catégories de l'épique et de l'œuvre totale (dans les écrits de Zola, ou à sur la scène des *Tisserands*), mais aussi comment ces deux postures sont susceptibles d'infléchissements et d'hybridations (comme en témoigne *La Mer* de Jullien).

II.1 ZOLA : LA RECHERCHE D'UN PERSONNAGE COLLECTIF

L'HISTOIRE, LE CORPS ET LE ROMAN : FRAGMENTATION DU PERSONNAGE

« Tout notre théâtre est monstrueux parce qu'il est bâti en l'air »

Emile Zola : *Le Naturalisme au théâtre* ³

D'une certaine façon, la contribution de Zola à la dialectique entre personnage individuel et personnage collectif, pourrait encore relever des prémisses de cette étude. D'une part, elle s'élabore à la veille de la fracture entre théâtre « alimentaire » et théâtre « expérimental », de l'autre elle réside explicitement, comme chez Baudelaire ou Wagner, au niveau des intentions théoriques et n'aboutit pas à une forme dramatique significative. Pour autant, les velléités de Zola ressortissent pleinement à ce chapitre tant les manifestes de l'auteur de *L'Assommoir* expriment pour la première fois une position ouvertement antinomique à la poétique du héros romantique dont le mythe wagnérien fut l'incarnation triomphante. Par ailleurs, Zola est sans conteste le maître penseur du Naturalisme qui sut prouver sur le territoire romanesque la viabilité de ses thèses. En cela, la posture du dramaturge s'inscrit donc plus logiquement que

celle de ses devanciers sur la voie de la « romanisation » qui fut, rappelons-le, l'un des fer de lance de l'épicisation, et le fourrier du collectif dans la plupart des champs culturels.

Zola, romancier, théoricien et polémiste aura donc plus fait pour soutenir l'existence d'un théâtre naturaliste qu'il ne l'aura réellement imposé par les actes. L'adversaire qu'il choisira de combattre pour imposer cette nouvelle voie n'est pas tant le mythe⁴ wagnérien – son aura était encore discrète à l'époque de ses premiers articles – que le principe de l'individualité absolue, celle de « l'homme abstrait », qui avait connu son apogée au Grand Siècle et qui avait été la référence philosophique du siècle des Lumières.⁵ Ses avatars dégénérés s'affichaient alors sur toutes les scènes de la Troisième République.

Dans l'argumentaire de Zola contre cette abstraction, on trouvera au moins deux thématiques qui permettent de mesurer l'écart radical qui sépare les thèses naturalistes des préceptes de l'œuvre d'art totale : l'affirmation du corps et celle de la réalité historico-sociale. Nous conviendrons de les désigner ici sous l'appellation de *corps-social naturaliste* ou plus simplement de *corps-social du personnage*, car on les verra réapparaître sous plusieurs formes dans différents passages de notre étude. Ces références jugées attentatoires à la pureté atemporelle du mythe, sont de fait indispensables chez Zola. Le besoin d'établir la représentation de l'homme dans un contexte précis justifie le recours aux catégories du présent ou de l'histoire (l'antinomie de ces deux catégories est par ailleurs moins apparente chez Zola que chez d'autres auteurs). Comme le montre le cycle des Rougon-Macquart, l'acceptation du présent et l'exactitude de sa description impliquent un traitement égal pour toutes les autres périodes. Ainsi, dans *Le Naturalisme au théâtre* comme dans *Nos auteurs dramatiques*, Zola n'aura de cesse de fustiger l'imprécision avec laquelle on reconstruit les époques révolues. A propos des drames historiques, il se déclare ainsi choqué par « une théorie qui, paraît-il, nous vient d'Aristote en passant par Lessing et qui voudrait que la vérité historique est impossible au théâtre ; il n'y faut admettre que la convention historique ».⁶ Ce qui est impossible pour lui, c'est plutôt le drame historique fictionnel tel que l'avait inventé Hugo ou Alexandre Dumas, car « notre but doit être de dire la vérité historique au théâtre ».⁷ Il ne s'agit donc pas d'entasser les documents et de les ficeler en un drame plus ou moins cohérent, mais, à l'instar de Cuvier, de « retrouver la bête entière » en partant d'une « dent » ou d'un « os ». Cette préoccupation pour

une dramaturgie capable de s'élever au-dessus de l'accumulation de simples « documents humains » témoigne déjà des apories que Zola sera obligé d'affronter au moment d'élaborer une théorie des personnages.

C'est toutefois dans l'expression de la nature corporelle que Zola voit le clivage majeur entre le personnage du théâtre classique de celui du théâtre moderne : « En un mot le théâtre de l'époque emploie l'homme psychologique, il ignore l'homme physiologique ».⁸ On pourra s'étonner que Zola trouve les personnages de Molière moins physiologiques que ceux de Labiche, mais il faut comprendre ici que par théâtre moderne, il entend souvent le théâtre naturaliste à venir, le dernier échelon d'une longue ascension vers le « vrai ». Dans cette optique strictement positiviste, le théâtre moderne (que Zola semble identifier au théâtre succédant au Romantisme) paraîtra toujours plus proche de l'homme physiologique visé par le Naturalisme-« le personnage abstrait va disparaître pour faire place à l'homme réel, avec son sang et ses muscles ».⁹ Par la suite, on verra qu'une telle insistance n'est pas le simple fruit d'une recherche du vrai, mais que le corps exprime également ce « divorce » entre la poétique naturaliste du « détail » et celle de la « totalité du cosmos » des wagnérien-symbolistes.¹⁰ Pour autant, le théâtre de Zola n'osera jamais jouer jusqu'au bout la carte du corps dans des détails aussi intimes que les amours saphiques de *Nana* ou les accouplements des ouvriers de *Germinal* ; de même Zola se résignera toujours, jusque dans une certaine mesure, à accepter l'hypocrisie qui caractérise le théâtre de la Troisième République.¹¹ Zola ne s'en expliquera jamais vraiment et clôt le débat par cette formule lapidaire : « le roman est libre, le théâtre ne l'est pas »,¹² Pour autant, cet aveu pourrait résumer à lui seul toutes les contradictions qui hantent la contribution de Zola à la modernisation du drame et du personnage.

Le recours à l'histoire et au corps en tant qu'antidotes à une peinture trop idéaliste du personnage ne serait toutefois qu'un expédient marginal, s'ils ne s'appuyaient sur la seule forme structurelle apte, selon Zola, à exprimer l'essence du vrai : le roman. On l'a vu, rien en effet ne pourrait mieux épauler l'opposition de Zola face aux conventions du drame classique et romantique, et rien ne pourrait également mieux le situer aux antipodes des poètes d'un art total.

Le roman, art de la fragmentation¹³, du factuel, et miroir d'une réalité sans truchements avait offert à Zola les contenus et les moyens formels qui ont servi la cause naturaliste. Restait donc à porter le roman à la scène:

« Maintenant, il reste à souhaiter une chose : la venue d'homme des génies qui consacrent la formule naturaliste. (...) ¹⁴Et qu'on ne nie pas cette poésie du vrai et de l'humanité ; elle a été dégagée dans le roman, elle peut l'être au théâtre ; il n'y a qu'une adaptation à trouver » ¹⁵

La contribution du roman est également décisive pour la construction, ou mieux la déconstruction du personnage car nous avons déjà constaté que le pouvoir désagrégeant du roman ne s'exerce pas exclusivement sur un « langage canonique, seul et unique », mais aussi à l'égard d'un personnage « unique », c'est-à-dire à une seule dimension - que celui-ci soit le héros du mythe wagnérien, l'« homme abstrait » ou toute créature trop univoque. Il s'ensuit que, dans un théâtre à la fois romanesque et naturaliste comme celui de Zola, la place de ce personnage unidimensionnel devrait être prise par un être présentant les mêmes caractères superposés et fragmentés que ceux du roman et dont la nature aurait été étudiée avec exactitude et minutie. Ce personnage serait toujours un *character*, non parce qu'il serait trop « fidèle de bout en bout à ses éléments constitutifs (...) » et qu'il les assemblerait « dans un système logique ou tout au moins non contradictoire », mais parce qu'il serait formé par un ensemble de traits réelles, de « gravures », d'« entailles »¹⁶ sans qu'aucune stylisation, et qu'il parviendrait à redonner une cohérence à un ensemble dont l'essence n'est que la somme des tous ses détails. En ce sens, c'est sans doute le Strindberg de *Mlle Julie* qui a donné la définition la plus éclairante de ce personnage désormais privé de toute essence immuable :

"En fait de « peinture de caractères », j'ai présenté à dessein mes personnages comme « manquant de caractère » (...) Mes personnages sont des caractères modernes, vivant dans une époque de transition, plus agitée et plus nerveuse que la précédente. Je les ai donc peints hésitants, déchirés écartelés entre la tradition et la révolte. (...) L'âme de mes personnages (leur caractère) est un conglomerat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, de morceaux d'hommes, de lambeaux de vêtements de dimanche devenu des haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toute sorte " ¹⁷

Certes, chez Zola on ne ressent pas cet acharnement vaguement sadique à montrer le personnage comme un pur assemblage de lambeaux incohérents, mais il ne concorde pas moins avec le dramaturge suédois sur le fait qu'un personnage à la ligne de conduite trop nettement tracée n'est qu'une illusion et que pour créer des personnages vraiment nouveaux il faut qu'on y retrouve « toutes les contradictions, toutes les mélanges, toute l'infinité et toute la grandeur de l'homme. »¹⁸

LE DECOR COMME PERSONNAGE COLLECTIF

Mais sous quelle forme et par quel artifice, cet homme réel pourra-t-il s'incarner sur la scène ? Dans quelles conditions ce personnage pourra-t-il paraître plus présent et plus crédible que les représentations psychologiques conventionnelles ? Pour la construction d'un tel personnage, Zola s'en remet au dogme expérimental et scientifique de l'action du milieu, cher à Hyppolite Taine :

« De ce moment, le rôle des milieux est devenu de plus en plus important. Le mouvement qui s'est opéré dans le décor part de là, car les décors ne sont en somme que les milieux où naissent, vivent et meurent les personnages ». ¹⁹

Dans la théorie zolienne, le décor se voit donc investi d'un rôle essentiel. Il tiendra lieu de ce milieu dont la description chez les romanciers réalistes puis naturaliste assujetti le caractère puis le devenir du personnage. Le décor est donc pour Zola le lien qu'il cherchait pour transposer sa rhétorique romanesque au drame. Ces décors (et les accessoires) : « ont pris au théâtre l'importance que la description a prise dans nos romans ». ²⁰ Dans cette affirmation retentit fortement tout le procès d'*épiscisation* identifié par Szondi comme structurel au théâtre moderne. Il ne faut donc plus interpréter le décor comme le simple cadre de l'évolution des personnages, bien que celui-ci soit sa définition primaire, mais comme un véritable agent du drame : « Le décor fait partie du drame ; il est de l'action, il l'intègre, et il détermine le personnage ». ²¹ De là à affirmer que le décor a pris le statut d'un personnage à tous les titres, il n'y a qu'un pas, et

Zola le franchit sans hésitation. Après s'être enthousiasmé pour « le cerisier vrai et l'eau vraie »²² de l'*Ami Fritz* qui avait introduit le décor naturaliste à la Comédie Française, c'est dans le camp ennemi, dans le *Chatterton* de Vigny, qu'il trouve l'exemple le plus frappant de l'assomption du décor en personnage :

« L'escalier toujours l'escalier. Admettez un instant que l'escalier n'existe pas, faites jouer tout cela à plat et demandez-vous ce que deviendra l'effet. L'effet diminuera de moitié, la pièce perdra le peu de vie qui lui reste. Voyez-vous Kitty Bell ouvrant une porte au fond et reculant ? Ce serait fort maigre. Voilà donc l'accessoire élevé au rang des personnages ».²³

L'escalier de *Chatterton* charge de connotations différentes les actes des personnages de la pièce - et son objectivité est contaminée à son tour par les actions/sentiments des personnages. On est bien ici à l'opposé de la dramaturgie classique où « l'objet décor est éloigné hors-scène »,²⁴ mais cette conception va également au-delà de l'objet symbolique et de son « fonctionnement rhétorique (...) métonymie ou métaphore de tel ordre de réalité psychique ou socioculturel ».²⁵ Pour Zola, le grand défi que le théâtre doit relever consiste en effet à élargir l'efficacité de l'accessoire à l'intégralité du décor. De ce fait, ce dernier ne constituerait pas seulement une source d'informations sur les personnages (l'explication de leurs personnalités, selon la philosophie déterministe de Zola), mais plus audacieusement un interlocuteur à part entière, un facteur « élevé au rang des personnages », un acteur parmi d'autres. Par son identité commune (à la fois familière et participant du monde du spectateur), le décor (et/ou l'accessoire) accède ainsi au rang de personnage collectif, une totalité, qui se campe en face du personnage individuel. Cette posture du décor ne procède pas de l'opposition conçue par Wagner, Baudelaire ou Hölderlin entre l'individu héroïque et la foule ; elle serait plutôt de l'ordre de l'entrecroisement, ou de la compénétration entre le personnage collectif et le personnage individuel. Comme la description ne se limite pas à créer le cadre où vivent les personnages, mais signale également l'intervention de la voix du narrateur qui parcourt et informe la quasi intégralité des faits exposés (sans y prendre part directement), le décor, à l'image de l'escalier de *Chatterton*, constitue une sorte de personnage étendu sur toute la « latéralité » du drame; et représente cette « description continue »,²⁶ selon les mots du même

Zola, qui se faufile dans les personnages individuels presque à leur insu. Son rôle étant moins d'entériner la disparition de l'unité de lieu²⁷ que d'entamer celle du personnage individuel. Cette caractérisation du décor marque encore une autre évolution majeure du théâtre naturaliste : à l'époque classique, tout se concentrait sur le héros, sur l'« homme abstrait ». Celui-ci était la « conscience de soi »,²⁸ aussi bien du drame que du spectateur. Chez Zola, les personnages semblent dépossédés de cette autonomie ; ils sont « individualisés », sans pour autant être autonomes, car ils renvoient toujours à une réalité autre, celle « des influences environnantes »,²⁹ c'est-à-dire au décor. Avec le Naturalisme, on assisterait donc à un décentrement de l'architecture classique, à une véritable révolution copernicienne, les enjeux sémantiques abandonnant le centre de la pièce pour se déplacer vers sa périphérie. Une autre conséquence de ce principe est de donner aux éléments visuels une densité sémantique aussi prégnante que le message linguistique délivré sur scène. Zola définit ce phénomène d'« envahissement de la nature ».³⁰ Précisons évidemment que cette nature n'agit pas ici de manière directe et que sa présence n'a rien de « naturel ». Elle a déjà été agencée dans le cadre d'un travail romanesque qui, chez Zola du moins, préside toujours à la traduction théâtrale.

*« Le Théâtre rêvé par Zola ne fait appel à la nature que par personne interposée : c'est à travers le roman du dix-neuvième siècle, à travers les œuvres de Balzac, de Flaubert et les siennes propres que Zola entend faire monter la réalité sur la scène. Cette réalité est déjà élaborée : elle est devenue littérature romanesque. »*³¹

Si Bernard Dort a raison de souligner que le recours à cette réalité « déjà élaborée » ne peut que saper « les présupposés idéologiques du naturalisme »,³² on peut néanmoins reconnaître l'effort du théâtre naturaliste de Zola pour convoquer un décor plus singulier et polymorphe que celui des pièces du répertoire classique ou populaire de l'époque. Le décor naturaliste n'hésite pas à camper tous les milieux avec un réel souci de réalisme – elles vont des « campagnes » jusqu'aux « vêtements » et au mobilier complet ». ³³ Et ces lieux, plus exhaustifs qu'authentiques répondent au rôle qu'on attend d'eux : ils cadrent, et surtout informent le personnage individuel.

DECORS HUMAINS

Au sein de cette totalité de la nature, le décor et les accessoires ne sont pas les seuls éléments collectifs du drame. Zola leur associe également les groupes humains, les foules, ces « multitudes de personnes de tous âges, de tout sexe, appartenant aux classes sociales les plus différentes, se livrant aux activités les plus variées »³⁴ où Hegel voyait un élément de dispersion et déstabilisation du drame. Or, chez Zola, ces attroupements, en raison même de leur efficacité mimétique dans l'univers romanesque, ne doivent pas être négligés dans le jeu scénique. Lorsque l'action se situe dans l'espace public, ils peuvent être assimilés à un élément de décor. Dans plusieurs cas, ils sont le symptôme de son renforcement en tant qu'agent du drame. Il ne faut donc pas confondre ces ensembles avec le chœur au sens traditionnel, à savoir un groupe d'hommes et/ou de femmes dont la fonction, principalement calquée sur des modèles appartenant à l'opéra, est celle de contrepoint figuratif ou musical à l'action principale. Ce genre de chœur est analogue à celui que Wagner avait réduit au rôle de simple « personnage actif »; dans ce contexte, le groupe humain est solidaire et compact et constitue une des figures de rhétorique conventionnelle du drame. La foule, au contraire, est fragmentée et souvent inclassable. Ceci dit, même dans les œuvres de Zola, et plus généralement dans les créations naturalistes, à première vue réfractaires à cette convention, il est quelquefois fait usage du chœur traditionnel qui désigne alors un personnage choral, et ce dernier sert alors d'indice à l'expression de milieux marqués par la présence du collectif.

Comme nous le verrons, Zola ne fera pas un usage fréquent de ces ensembles dans les adaptations théâtrales de ses romans. Mais si leur incidence scénique s'avère modeste, leur évocation est plus conséquente dans l'argumentaire théorique. L'usage de la foule est en effet une potentialité dont Zola entrevoit l'intérêt évident. Ainsi un passage du *Naturalisme au théâtre* démontre que des costumes modernes et quotidiens peuvent charmer l'œil au même titre que les pourpoints des drames historiques ou les toilettes couteuses des pièces de salon. Et Zola se plaît à « imaginer » l'effet que produirait la présence de masses urbaines au centre de la scène :

« Je crois que dans ce cas, on devrait utiliser la variété que peut offrir le mélange des classes et des métiers. Ainsi pour me faire entendre, j'imagine qu'un auteur place un acte dans le carré des Halles centrales à Paris ». ³⁵

Cette descente virtuelle dans le « ventre de Paris » nous semble d'ailleurs exemplaire du projet naturaliste visant à ouvrir le théâtre à toute une galerie de milieux censés enterrer une fois pour toute le sempiternel salon bourgeois, et à transformer « le tableau dramatique » en « un cadre mobile (...) un curseur parcourant la société française de la fin du XIX siècle dans toute son étendue ».³⁶ Zola est très clair à ce propos :

« D'autre part, nous étudions tous les mondes, nos pièces nous promènent dans tous les milieux imaginables, les tableaux les plus variés doivent forcément défiler devant la rampe. C'est là une nécessité de notre formule dramatique actuelle. »³⁷

LA THEORIE DE ZOLA A L'EPREUVE DE LA PRATIQUE

« Les gens et jusqu'aux pavés de la ville me poussaient »

Zola, *Renée*³⁸

A la lumière de cette ambition clairement formulée, pourquoi les œuvres dramatiques de Zola sont-elles alors si rares à recourir à l'emploi des ensembles humains? Pourquoi également n'y retrouve-t-on que sporadiquement les effets annoncés de kaléidoscope urbain et de variété de milieux? Car il faut en effet prendre ici la mesure des réalisations théâtrales de Zola. Il faut juger « sur pièces » à quelles réticences la théorie naturaliste est finalement tenue, dès lors qu'elle se confronte au contrainte de l'écriture théâtrale, au poids des conventions ou aux vicissitudes d'un espace-temps concret.

Dans la trilogie *Thérèse Raquin* *Les Héritiers Rabourdin* et *Bouton de Rose*, les changements de lieux s'avèrent en effet particulièrement réduits. Reste la présence du décor dont il faut reconnaître le rôle essentiel. Et c'est d'ailleurs tout l'intérêt de la didascalie d'ouverture de *Thérèse Raquin* :

Une grande chambre à coucher, passage du Pont-Neuf, servant en même temps de salon et de salle à manger. Elle est haute, noire délabrée, tendue d'un papier gris déteint, garnie de pauvres meubles dépareillés, encombré de cartons de marchandise.

*Au fond, une porte flanquée d'un buffet, à gauche, et d'un miroir, à droite. – A gauche, au second plan, en pan coupé, un lit dans une alcôve et une fenêtre donnant sur un mur nu ; au premier plan, une petite porte et, sur le devant de la scène, une table à ouvrage, – A droite, au second plan, la rampe d'un escalier tournant descendant dans une boutique ; au premier plan, une cheminée garnie d'une pendule et de deux bouquets de fleurs artificielles sous verre ; des photographies sont pendues des deux côtés de la glace. – Au milieu de la chambre une table ronde couverte d'une toile cirée. Deux fauteuils, l'un bleu, l'autre vert ; des chaises.*³⁹

On le voit, la minutie de la description marque une rupture évidente avec les indications elliptiques et le vague des décors en carton peint du théâtre traditionnel. Mais si cette didascalie constitue, plus ou moins à juste titre, un modèle du théâtre naturaliste,⁴⁰ elle se clôt cependant sur une dernière indication : *Le décor reste le même pendant les quatre actes.*⁴¹ Et cette limitation est peut-être plus significative que l'étendue de détails qui l'ont précédée, car elle jure avec cette volonté d'embrasser la totalité des objets que Zola avait montré dans ses écrits théoriques. Le décor de *Thérèse Raquin*, aussi précis qu'il soit, demeure donc un accompagnement statique qui ne peut éclairer que partiellement la nature des protagonistes, contrairement à ce que Zola avait souhaité. Il n'y a ici aucune trace de « description continue », et l'objet ne peut influencer le drame qu'en retournant à sa fonction symbolique (le tableau de Camille). Pour retrouver sa capacité de pénétration, la mobilité et le regard presque panoptique de la description romanesque, il ne reste au décor d'autre solution que d'entrer dans le personnage par les biais de la parole. Le célèbre Passage du Pont-neuf, qui a une place si déterminante dans le roman, nous servira ici d'exemple :

CAMILLE

Eh ! moi, je comptais habiter une rue où il passerait beaucoup de monde. Je me serais mis à la fenêtre, j'aurais regardé les voitures. C'est très amusant tandis que lorsque j'ouvre la croisée ici, je n'aperçois que la grande muraille d'en face et le vitrage du passage, au dessous de moi ; la muraille est noire, le vitrage est tout sale de toiles d'araignées⁴²

Voici comment Zola tente sans doute de palier le déficit d'informations sur le personnage lié au choix d'un lieu unique. Mais force est de reconnaître que cette évocation verbale du milieu, de même que celle tridimensionnelle et statique indiquée par la didascalie, ne fait qu'accompagner la structure dramatique sans la conduire vers l'ouverture attendue. Le projet d'un espace

romanesque est abandonné, l'envahissement de la nature endigué. Strindberg parut saisir cette incapacité du drame de Zola d'aller jusqu'au bout de ses prémisses, lorsqu'il remarqua que *Thérèse Raquin* y aurait gagné si Zola avait « coupé le premier acte (...) et l'année d'intervalle entre le premier et le deuxième acte ».⁴³ En proposant cette restriction du cadre temporel, la critique de Strindberg s'applique également, de façon implicite, au cadre spatial, et semble suggérer un retour à la convention classique eu égard à l'échec de la romanisation. Un tel constat ne s'applique pas seulement à *Thérèse Raquin* ; dans la trilogie zolienne, c'est partout le même statisme du décor : il n'y a que deux changements de lieu et qui sont les plus prévisibles. Ils se produisent au second acte des *Héritiers Rambourdin* et de *Bouton de Rose*, comme s'ils se bornaient à fournir aux pièces une structure ternaire dont la fonction serait de briser la monotonie de l'unité de lieu.

Il en va de même pour le décor personnifié, celui des foules, et notamment des masses urbaines qui sont complètement absentes du théâtre de Zola ; de même les groupes choraux y sont très rares. On n'enregistre leur présence qu'une seule fois, au deuxième acte de *Bouton de Rose* sous la forme d'un groupe d'officiers chantant *Le petit tonneau*, « une ronde de soldats ».

⁴⁴ Et cet écart semble assez convenu, du fait même que l'acte est le seul à se dérouler en extérieur. Dans *Renée*, par contre, « une combinaison de *La Curée* et de *Nantas* », ⁴⁵ le décor change à chaque acte car l'histoire est étendue sur un laps de temps trop large et prévoit trop de rebondissements pour être comprimée en un lieu unique. Toutefois, cette variété n'est pas vraiment plus novatrice que le salon où se déroule l'action de *Thérèse Raquin* – elle l'est peut-être moins, puisque elle se moule sur la nature intime, voire abstraite des personnages. De fait, la seule ouverture sur un espace collectif se situe au premier acte: les fenêtres du cabinet de Béraud *donnant sur la Seine*, [sur] *l'enfilade des quais et des ponts*, puis tout au bout, [sur] *le Louvre et les Tuileries*.⁴⁶ Il s'agit d'un espace aristocratique, presque atemporel et conventionnel, mais le choix de faire voisiner ce cadre avec l'espace social de la ville atteste clairement d'une des thématiques de *Renée* : les spéculations liées aux réformes urbaines du baron Hausmann, la mort de l'ancien Paris et la naissance d'une métropole de déracinés. Mais, tout comme dans *Thérèse Raquin*, c'est le dialogue des personnages qui assure essentiellement la lisibilité du propos : Saccard – « Qu'est-ce donc ? Les entrepreneurs du quartier de Chaillot

demandent du temps. Mais jamais ! Nous les tenons, il faut qu'ils marchent ! ». ⁴⁷ Il en ressort donc l'impression que les données extérieures circulent pêle-mêle dans la pièce, produisant une sorte de dislocation. Et Zola a beau affirmer qu'il a remplacé « le symbole de la fatalité par la double influence de l'hérédité et du milieu », ⁴⁸ c'est précisément un principe d'unité qui manque à cette tragédie bourgeoise. ⁴⁹

LES ADAPTATIONS DE BUSNACH : UN PERSONNAGE-VILLE.

C'est donc de façon presque inattendue que nous retrouvons, chez le Zola dramaturge, une scission entre le drame classique et sa romanisation, le visuel et le littéraire, à savoir entre la « totalité des objets » hégélienne et un certain monadisme du personnage individuel.

Paradoxalement, c'est dans les adaptations de Busnach, et notamment dans celle de *l'Assommoir*, que l'on rencontre l'effet choral des raccourcis urbains et des personnages-masse. Ayant fondamentalement respecté la structure romanesque d'origine, l'adaptation pour la scène de Busnach débouche sur une sorte de *stationendrama*, voire une sorte de revue. ⁵⁰

Au cours des dix tableaux composant ce mélodrame ⁵¹, on voit défiler nombre de lieux et de rassemblements humains constituant l'identité de la ville – du célèbre lavoir du deuxième tableau au passage des groupes d'ouvriers au troisième, du chantier de Coupeau au quatrième tableau à l'assommoir du huitième avec « les hommes qui entrent et qui sortent », ⁵² jusqu'au dernier tableau, qui donne vie à un Boulevard Rochechouart traversé par des passants en habits d'hiver, théâtre de la mort de Gervaise. Face à cette véritable déflagration de l'espace d'action du drame, la didascalie naturaliste et statique de la première scène de *Thérèse Raquin*, semble encore plus restrictive.

PREMIER TABLEAU. – L'Hôtel Boncoeur

Une chambre d'hôtel garnie. A gauche, une fenêtre. Au fond, un lit, puis une porte. A droite : premier plan, une cheminée ; deuxième plan, une commode. Mobilier en noyer.

Cet espace se dilatera et deviendra plus mobile lorsqu'il s'agira d'y intégrer le décor humain :

TROISIEME TABLEAU. – LA BARRIERE POISSONNIERE.

La rue des Poissonniers, au coin du Boulevard Rochechouart. A gauche l'Assommoir du père Colombe. A droite, la barrière Douaniers à la grille.

SCENE PREMIERE

BIBI et BEC-SALE, OUVRIERS.

*Au lever du rideau, la scène est vide. Il fait petit jour. Des boutiques viennent d'ouvrir, éclairés par les reflets rougeâtres du gaz. Un garçon pose devant l'assommoir deux tables et quatre chaises en fer. Un mâcon paraît à gauche et traverse le théâtre, en soufflant dans ses doigts. Il a un demi-pain sous le bras. Puis, on en voit plusieurs. Peu à peu, des ouvriers descendent à leur travail, des serruriers ayant des bourgerons bleus, des peintres avec des paletots sous lesquels passent des blouses blanches.*⁵⁴

Ici, on serait presque tenté d'évoquer le programme de la revue politique de Piscator, « Ce n'est pas le rapport de l'homme avec lui-même, ni son rapport avec Dieu qui est au centre mais ses rapports avec la société »⁵⁵. Certes, cette didascalie use d'un effet visuel plutôt facile, et les dialogues de Busnach ne sont pas à la hauteur des intentions que nous lui prêtons, mais Zola semble saisir parfaitement ce qu'il y a de révolutionnaire dans cette disposition paratactique du drame : « lorsqu'on tire une pièce d'un roman, il doit suffire de faire défiler une suite de tableaux détachés sans s'inquiéter d'inventer un intrigue. L'affranchissement du théâtre est là ».

⁵⁶ Pour autant, Zola ne se ralliera pas à cette esthétique, puisqu'on a déjà remarqué que dans *Renée*, qui est postérieure aux premières adaptations de Busnach, le décor demeure centré sur les intérieurs et sur leur choralité statique. Ce fut d'ailleurs Busnach qui persuada Zola à ne pas adopter une structure classique (« une pièce en cinq actes étudiant la déchéance d'une famille ouvrière »)⁵⁷, en lui rappelant qu'un drame tiré d'un roman a besoin de moins de cohésion qu'une pièce ordinaire ».⁵⁸ Cependant, et malgré le fait qu'au cours de leur collaboration, les rôles de l'adaptateur-ficelien et de l'auteur fidèle au texte aient été souvent inversés⁵⁹ (Zola ayant participé activement à la composition de la pièce⁶⁰), nous savons qu'il se fit un point

d'honneur de ne pas signer les adaptations de Busnach, ne cessant de les considérer comme de simples chevaux de Troie pour faire pénétrer le verbe naturaliste dans la citadelle du théâtre de convention.

Dans son scepticisme à insérer les foules et les lieux collectifs dans le drame et, par conséquent, à morceler le drame classique jusqu'à l'invention d'une nouvelle architecture dramatique, Zola montre les limites d'une théorie qui, tout en dénonçant la décrépitude du théâtre de l'interrègne, ne viserait qu'à le renouveler en lui insufflant un nouveau contenu ou, à la rigueur, en améliorant quelques détails techniques.⁶¹ En cela, il ne semble pas s'écarter des autres écrivains naturalistes, du moins ceux de la première génération, toujours mal à l'aise au moment de peindre le monde au-dehors des murs domestiques. Ce refoulement peut alors se résumer à ce que Monique Dubar a observé à propos de la présence de l'usine dans *Les Mauvais bergers* de Mirbeau. « L'usine certes est présentée dans les didascalies principalement qui décrivent presque surabondamment "un intérieur d'ouvrier dans une cité ouvrière", "Ses cheminées, ses lourds bâtiments, toute une ville noire violente et sinistre", qui signalent des ouvriers qui passent, pesants courbés (...) Beaucoup d'images, beaucoup de bruité et pourtant aucun des cinq actes ne s'y déroule ».⁶²

La question que nous posions au début de ce chapitre se repose alors : comment Zola, après avoir pris parti pour l'entrée en scène d'un personnage-décor inspiré des descriptions du roman a-t-il pu ensuite le négliger dans ses applications dramatiques ?

L'HOMME AU CENTRE

« Nous voulons voir, tandis que nos pères se contentaient d'écouter (...) Malheureusement si nous avons gagné en réalité, nous avons perdu en réalité supérieure »

Zola.⁶³

Une lecture attentive du *Naturalisme au Théâtre* et de *Nos auteurs Dramatiques* laisse clairement ressortir les contradictions du projet de Zola. Si son but avoué reste l'extension à la

scène des principes du roman naturaliste, on le voit également polémiquer sur la décadence du théâtre tombé aux mains des hommes de métier et revendiquer l'ascendant nécessaire de l'homme de lettres.⁶⁴ On le voit donc plaider pour une exactitude toujours plus grande du décor tout en manifestant une sorte de crainte pour l'influence croissante du visuel sur l'Écriture. Zola rejoint alors Becq de Fouquières, pour qui le théâtre ne doit pas s'adresser aux yeux, mais à l'esprit⁶⁵. Une telle inquiétude ne ressortit pas seulement la méfiance traditionnelle qu'Aristote affichait déjà à l'égard du côté spectaculaire de la tragédie (l'*opsis*), elle relève souvent du simple bon sens : « Il y a des effets impossibles à rendre : une inondation par exemple, une bataille, une maison qui s'écroule. Ou bien si l'on arrivait à reproduire des pareils tableaux je serais d'avis qu'on coupât le dialogue"⁶⁶-, mais il apparaît évident qu'en poussant cette logique à ces conséquences ultimes, ce « dialogue coupé » traduirait le suspens du dramaturge au profit d'effets spectaculaires propres aux missions du peintre ou du décorateur.⁶⁷ Devant ce dilemme, Zola ne montre aucune hésitation :

« Les lieux sont une explication, un complément de l'homme qui s'y agit, à condition que l'homme reste le centre, le sujet que l'auteur s'est proposé de peindre » et que c'est en lui « que le résultat général doit s'obtenir ». ⁶⁸

Pourtant, si on s'en tient au seul *Naturalisme au théâtre*, il serait difficile de trouver cet homme dont Zola veut faire le centre de sa dramaturgie, de même qu'il serait difficile de trouver une formule du drame nouveau qui ne se justifie autrement que par opposition aux stéréotypes du théâtre de convention. A chaque fois que Zola exprime sa certitude dans l'avènement du drame « vrai », il en diffère le programme pour appeler à « l'homme de génie » qui serait capable de révolutionner les conventions admises, et planter le véritable drame humain".⁶⁹

De fait, c'est dans les pages de *Nos auteurs dramatiques* consacrées aux « Théâtre Classique »⁷⁰ que Zola se montre le plus pragmatique, mais les consignes qu'il préconise ici ne laissent plus rien entendre de l'originalité de ses conceptions du milieu comme forme chorale. Son attention est davantage portée sur la stature de son interlocuteur : le personnage individuel. Contrairement aux moqueries sur « l'homme abstrait » qui émaillent son *Naturalisme au*

théâtre, Zola exprime désormais sa nostalgie des chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et surtout de Molière où se montre la « belle nudité »⁷¹ des caractères classiques, leur capacité d'absorber le drame pour mieux en communiquer l'essence : « De là, le puissant intérêt de ces types. Toute la lumière tombe sur eux. On le voit en pied se détacher sur le fond neutre de l'action. Les faits leurs sont subordonnés ».⁷² Il est difficile de ne pas voir dans l'éloge de ce « fond neutre », et surtout dans la subordination des faits au personnage, un désaveu du théâtre de la fragmentation et du factuel à faveur d'un retour à un système anthropocentrique. Certes, Zola, à travers l'éloge des classiques, veut surtout polémiquer sur l'excès de péripéties du théâtre vaudevillesque, mais il est le premier à s'apercevoir de la contradiction existant entre le personnage monadique et la choralité fragmentée du décor, entre un théâtre de la vue et un théâtre de la parole.⁷³ En commentant une reprise d'*Iphigénie* de Racine, pièce dont il loue la puissante simplicité des caractères, il cherche alors un compromis :

« Maintenant, je sais combien le fait est nécessaire ; je crois seulement qu'il faut le subordonner et ne l'employer que pour peindre, le personnage. Il en est de même pour le milieu que je veux exact et caractérisé mais dans le seul but d'expliquer et de compléter les êtres qui s'y meuvent »⁷⁴

Et c'est dans ce compromis, qu'il entrevoit la possibilité du théâtre du futur :

« J'imagine une pièce moderne ainsi faite : un grand fait simple, se développant grâce à la seule étude logique des passions et des caractères. Je sens confusément que l'avenir est là. Seulement il s'agit de réaliser cet avenir ».⁷⁵

Les modèles classiques deviennent ainsi « un outil intéressant »,⁷⁶ auquel il faudrait emprunter « l'esprit et non leur formule ».⁷⁷ Affirmation un peu paradoxale si par formule, on entend la structure dramatique, car il nous semble qu'à travers l'éloge du personnage, c'est justement l'architecture classique que Zola s'applique à défendre et, plus paradoxalement encore, à revendiquer pour son propre usage. N'est-ce pas d'ailleurs à ces modèles que nous renvoyent l'unité de lieu de *Thérèse Raquin*, l'esprit moliéresque de *Bouton de Rose* et, plus largement, la figure de *Renée*, si ouvertement inspirée de la *Phèdre* racinienne ? Au demeurant, on peut

affirmer que tout au long de ses réflexions sur le théâtre, Zola n'a jamais rompu avec l'anthropocentrisme classique. La définition de ce personnage individuel n'aurait donc qu'une lointaine parenté avec celui du roman naturaliste, celui que Lukács définit comme "fragment de nature morte".⁷⁸ Que reste-t-il en effet de cet être réifié par la disparition du lien épique qui justifiait autrefois la cohérence du récit ?⁷⁹ Qu'est devenu le personnage-fragment qui s'incrétait à l'intérieur d'un milieu et que la description, ou le décor, nivelle ?⁸⁰ *Quid* enfin de l'hypertrophie du corps qui paraissait menacer l'unité du personnage et qui le dispersait dans une pluralité des faits impossibles à réduire « au mouvement global absolu à quoi aspire le drame ». ⁸¹

On voit donc que la dialectique entre personnage individuel et personnage collectif reste irrésolue et qu'elle ne parvient pas à retrouver sur la scène une tension aussi novatrice que celle qui articulait le roman naturaliste. De fait, la stratégie théorique de Zola ne semble pas non plus adaptée au combat qu'il veut mener sur le front théâtral et où le recours aux schémas classiques lui paraît un meilleur viatique aux dégénérescences du théâtre bourgeois. Par ailleurs, Zola mesure le risque qu'il ferait courir à l'unité du drame en injectant sur scène une dose trop forte de « collectivité » : la présence du monde sur scène et son effet entropique ruinerait la lisibilité du récit et affaiblirait la parole du dramaturge. Tels sont alors les termes du dilemme : soit risquer la désagrégation du personnage individuel par son immersion dans un milieu omniscient - soit sauver le drame en valorisant l'unicité du personnage et alors, inévitablement, les décors, le foules et tout ce qui constitue une collectivité perturbante doit nécessairement reculer sur le fond. Il n'est pas faux alors de dire que la théorie zolienne, et plus globalement naturaliste, implique la création du « metteur en scène, en tant que sujet épique »⁸² indispensable à l'auteur pour prolonger ses vues et leur donner toutes leurs chances de se matérialiser dans la représentation ». ⁸³ Et on comprend également pourquoi la théorie de Zola devra attendre Antoine et ses intuitions pour mettre en œuvre de nouvelles relations entre décors et acteurs. ⁸⁴

Au terme de ce bilan mitigé sur l'irruption du personnage collectif, on aurait cependant tort d'oublier que les propositions de Zola, leur pouvoir déstabilisant et anti-dramatique, vont bien au-delà du domaine naturaliste et contiennent un enjeu majeur que Zola laissera en héritage

à ses successeurs : les promoteurs du Théâtre Libre.

II.2 TENTATIVE DE SYNTHÈSE : *LA MER*.

« Le Théâtre est un art à part »⁸⁵

Georges Ancey

Le renoncement de Zola à plier la nature dramatique au monde moderne et à sa nature foncièrement collective pouvait laisser penser qu'une autre génération, plus audacieuse, saurait relever le défi et conduirait jusqu'à son terme la réforme annoncée par le Naturalisme. Il n'en fut pourtant rien, car les héritiers de Zola, ceux qu'on a appelé la « génération Théâtre Libre » : Georges Ancey, Jean Jullien ou François de Curel, refusèrent tout autant les espaces collectifs que l'hybridation du drame avec le roman. Leur posture semble prendre acte des échecs de Zola pour accentuer le côté dramatique de la pièce jusqu'aux conséquences ultimes de « la tranche de vie ».⁸⁶ Ceci est notamment repérable dans l'œuvre théorique sans doute la plus importante et la plus innovatrice de cette génération, *Le Théâtre Vivant* de Jullien. Si l'ouvrage tente de théoriser la « tranche de vie », il en ressort surtout une théorie dramatique libre de toute dépendance vis à vis du Naturalisme, sinon le désir de peindre, comme Zola, des personnages vrais et de s'appuyer sur un travail d'enquête visant à « réunir les documents »⁸⁷. Mais cette phase achevée, la méthode de composition ne pouvait se révéler plus divergente, comme en atteste ce passage capital : « une pièce c'est *la synthèse de la vie par l'art* en opposition avec le livre qui n'en est que l'analyse ».⁸⁸ Ainsi, les descriptions, qu'elles soient relayées par les didascalies ou par le souci de retrouver les composantes épiques du roman, sont généralement supplantées par un dialogue-action où le verbal ne cherche pas à poursuivre le visuel sur son terrain, mais s'appuie sur celui-ci afin de trouver un nouvel élan :

« Le Théâtre est l'action ; c'est bien plus ce qu'il voit que ce qu'il entend qui frappe le spectateur, le dialogue d'action l'empoigne, le récit l'ennui ; et il a raison, le récit est fait pour le livre ».⁸⁹

Un tel refus de l'élément romanesque se traduit dans la brièveté de tranches de vie saturées d'action, mais aussi dans la mise à l'écart des espaces collectifs au profit de l'unité de lieu. C'est le chemin d'un retour à certaines prescriptions classiques où Strindberg voyait la solution des contradictions qui minait la structure de *Thérèse Raquin*. C'est d'ailleurs le même Strindberg qui nous laisse l'analyse la plus lucide de ce passage du naturalisme de Zola à celui de ses successeurs infidèles:

« Dès lors, on sent les indices d'une recherche qui semble aiguiller le drame sur une voie quelque peu différente des premières tentatives faites dans *Thérèse Raquin*, une voie qui rompt complètement avec les adaptations de *L'Assommoir* et de *Germinal*, leurs effets de masse et leur grand appareil. Zola lui-même donne une pièce en un acte. Et quand on joue une pièce en trois actes, elle présente une forte tendance à l'unité de temps et de lieu. En outre, on semble avoir renoncé à l'intrigue et vouloir concentrer le principal intérêt sur l'évolution psychologique »⁹⁰

Ce sont ces caractéristiques que l'on retrouve par exemple dans plusieurs œuvres d'Ancey, y compris celles en cinq actes (*Les Inséparables*, *L'École des veufs*, *La Dupe*). La première scène de *L'École des veufs* avec sa nudité presque racinienne, (« Scène vide, tous les meubles sont rangés le long des murs »)⁹¹ paraît symboliser cette volonté de repousser la « nature envahissante » de Zola jusque dans ses détails les plus négligeables en apparence. Ce dépouillement du décor ne vise qu'à favoriser la présence du personnage individuel qui est le personnage à analyser. Or, si ce repli était déjà à l'œuvre dans les drames de Zola et des naturalistes de la première génération. Il faut néanmoins préciser le caractère centrifuge du mouvement sous-terrain parcourant les drames de Zola : ils tentaient, souvent en vain, de s'ouvrir sur l'extérieur et, de ce fait, sur les personnages collectifs. En revanche, le mouvement qui caractérise les œuvres de la deuxième génération naturaliste est plutôt centripète, car il nous conduit toujours de l'extérieur vers l'intérieur. De là l'importance du monologue pour tous les nouveaux auteurs. Rappelons notamment les trois monologues⁹² qui occupent à eux seuls presque la moitié de *l'Échéance* de Jullien, le « pas mal de monologues »⁹³ qui accueillit *l'École des veufs* ou encore les tirades philosophiques des personnages de Curel, comme par exemple, celle de Robert au troisième acte des *Fossiles* où les mutations du paysage social sont perçues à travers le prisme du personnage individuel.⁹⁴

Parmi les trois auteurs cités, Curel est sans doute celui qui tenta avec le plus d'assiduité de mettre en scène des personnages collectifs. Il est néanmoins aisé de constater que, même dans ses premières œuvres, la réticence à l'égard des masses humaines demeure une sorte de précepte dramaturgique. Dans *Les Fossiles*, la foule qui pénètre par petits groupes dans la chambre où a lieu une veillée funèbre ne prend pas la forme « d'un mouvement collectif mais d'un va-et-vient organisé par un domestique ».⁹⁵ Encore plus significatif, *Le Repas de Lion* qui tente de porter à la scène le « parler ouvrier » mais où la présence des prolétaires s'avère fugace et bien plus secondaire que les tourments du héros, Jean. L'indice d'une lutte des classes est relégué à la dernière scène, avec un duel qui oppose Robert et Jean. La scène ne manque d'ailleurs pas de force, avec la forêt, unique espace vraiment collectif de l'œuvre, qui brûle à l'arrière plan. Cette ouverture très partielle sur des personnages collectifs s'explique par le fait que, contrairement à Jullien et Ancey, l'inspiration de Curel contient une forte composante anti-dramatique, à savoir la prétention d'écrire un théâtre d'idées. Par conséquent, « Le développement de l'intrigue [est remplacé] par l'évolution des âmes ».⁹⁶ Pour reprendre une dualité chère à Szondi, on pourrait affirmer que si les thèmes du théâtre de Curel sont épiques, sa forme est encore dramatique, même si elle commence à craquer sous le poids de l'élément exogène.⁹⁷

Une pareille ambiguïté semble exclue du théâtre d'Ancey qui reste toujours attaché à l'unité de lieu et à un développement continu des relations interhumaines. Un tel choix, comme on l'a déjà souligné, ne peut qu'entraîner la suprématie du personnage singulier, et les drames d'Ancey, en dépit de leurs sous-entendus sociologiques,⁹⁸ se jouent presque toujours sur les trois ou quatre personnages clés pour montrer sous une lumière particulièrement cynique le grand spectre bourgeois de l'adultère. Il n'y a qu'une scène du premier théâtre d'Ancey où l'on peut identifier un véritable personnage choral, celle du premier acte de *l'École des veufs*. Comme dans *Les Fossiles* de Curel, elle présente une mince foule d'anonymes qui entre par petits groupes dans l'appartement des protagonistes pour porter leurs doléances au mari et au fils de la défunte. Ils donnent vie à un *intermezzo* passant du commentaire de l'action⁹⁹ à une sorte de chœur d'opéra fragmenté en plusieurs solistes¹⁰⁰ ; son rôle semble plutôt destiné à peindre la fatuité

sociale qu'à encadrer ou expliquer l'action principale. C'est d'ailleurs la coïncidence de ces deux funérailles qui justifie la présence du personnage choral et qui conduit l'auteur à mêler l'univers domestique à celui de la société, comme si seule l'exceptionnalité de la mort pouvait permettre à la foule de profaner le lieu unique où se déroulent les batailles de la psyché. À la lumière de ce constat, *Les Corbeaux*, autre pièce où la mort permet à la société de faire irruption dans l'intimité familiale, confirme de manière exemplaire cette nouvelle dramaturgie et de son aspiration à représenter l'extérieur (le collectif) *par* l'intérieur (l'individuel).¹⁰¹

Quant à Jullien, on a déjà souligné l'importance du monologue dans *l'Échéance*, pièce qui, comme *Les Corbeaux*, met en péril l'équilibre de l'intérieur par l'imprévisibilité de l'extérieur. Cet extérieur est ici le monde des affaires et sa nature à la fois impitoyable et anarchique. Il reviendra à nouveau au triangle bourgeois, véritable entité de cette deuxième dramaturgie naturaliste, de rétablir l'ordre et de clore le drame sur lui-même, à savoir sur l'aura singulière de ses protagonistes. Dans un passage du *Théâtre Vivant* où Jullien s'explique d'ailleurs très clairement sur son intention de décrire le monde à travers le filtre de l'individu en se débarrassant de tout appendice choral ou crypto-choral :

« J'ai simplement essayé de traduire le tumulte d'une âme ; (...) j'ai voulu la mettre en scène non plus à l'aide de confidents, de personnages épisodiques, ou par un froid récit, mais telle que le cerveau qu'elle gouverne le conçoit ». ¹⁰²

LA MER : UNE CHORALITÉ NATURALO-SYMBOLISTE

« On ne saurait tenir l'infini entre trois murs. »

Jean Jullien¹⁰³

Jeanne-Marie Kerbouriou, une paysanne bretonne, mène une vie à l'écart de la communauté villageoise à cause de sa condition de mère célibataire. Pourtant, elle se refuse à révéler le nom de l'homme qui a abusé d'elle au cours d'une fête du village. Yves, son ancien fiancé, disparu trois ans plus tôt au cours d'un naufrage, revient au village, croit à sa sincérité, mais veut connaître le nom du père. Ce dernier est Kadik, le mari de la sœur d'Yves, Elisabeth.

Yves voudrait le tuer, mais Elisabeth parvient à trouver un accord ; ils vivront tous les quatre dans la maison de propriété d'Yves et d'Elisabeth. Au début, l'accord paraît possible, mais petit à petit les tensions entre Yves et Kadik deviennent de plus en plus aigues. Un jour, Yves et Kadik partent ensemble à la pêche. Des marins qui les ont croisés racontent que leur navire a eu une avarie. Quand celui-ci réapparaît, Kadik est seul à bord. Il prétend qu'Yves serait tombé à la mer au moment où la marée montait. Il rentre à la maison avec Elisabeth tandis que Jeanne-Marie reste seule sur la lande en pleurant la mort de son époux.

Ce mouvement exclusivement centripète est néanmoins abandonné dans *La Mer. Le Maître* mettait déjà en scène la tentative manquée d'insérer un personnage individuel à l'intérieur d'une réalité chorale, mais dans *La Mer*, le contraste choral-individuel se trouve transposé dans la forme, et c'est principalement par le biais du concept de choralité que Jullien se rapproche d'une nouvelle esthétique qu'il n'hésite pas à définir de « symbolique ».¹⁰⁴

Un tel symbolisme, ou plutôt naturalo-symbolisme¹⁰⁵, instaure une relation entre le personnage singulier et la choralité très différente de celle proposée par Zola (lequel prônait l'identification du personnage choral avec le décor-foule). Par ailleurs, si Zola paraissait se contenter des anciennes structures dramatiques, Jullien recourt à des moyens qu'il est le premier à juger comme traditionnels -« le cantique, le tableau formé par les personnages secondaires »¹⁰⁶, mais qui, dûment manipulés, lui permettent de sortir de l'impasse d'un théâtre unidimensionnel, partagé entre déformation de la structure dramaturgique et tentation de se replier sur le héros singulier. En représentant les paysans bretons sous la forme d'un chœur agissant « autour des *individus* », ¹⁰⁷ Jullien peut ainsi peindre une collectivité sans recourir au procédé du morcellement du *stationendrama*. Il finit au contraire par trouver dans ce dispositif une nouvelle forme d'homogénéité :

« De ce chœur antique j'ai fait un orchestre dans lequel chaque instrument joue son timbre, chaque partie un dessin qui lui est propre et qui se fond et se perd dans l'ensemble. De même que le drame lyrique moderne, l'orchestre s'unit à la voix sans l'étouffer, de même ce peuple vivant dans l'action le renforce et le complète ».¹⁰⁸

On ignore si Jullien se réfère ici à Wagner, mais cette métaphore de l'orchestre le laisse

supposer. De manière plus probante encore, il évoque Mallarmé en associant les métaphores musicales et picturales et en rendant la choralité invisible. Car la communauté des paysans bretons, et le milieu dont elle est issue -« Une lande sur un point escarpé de la côte entre Paimpol et Tréguier »-¹⁰⁹ est le jeu d'une autre force collective : la mer dont « l'action directe se fait sentir à chaque instant dans la marche du drame ».¹¹⁰ D'un tel constat, Jullien tire la même conclusion que Zola à propos de l'escalier de Chatterton : « N'est-ce pas la mer mon personnage principal ? ».¹¹¹ Comme David Lescot l'a ponctuellement souligné, la mer, de même que la croix présente sur le fond de la scène, incarne, à sa façon, une collectivité, à savoir un déterminisme social qu'il faut toujours avoir présent à l'esprit au moment de juger l'action des personnages individuels :

« C'est l'action conjointe de la religion, de la superstition (...) et des nécessités économiques qui interviennent comme forces agissantes, comme milieu moral déterminé par les circonstances matérielles ».¹¹²

Si ce programme témoigne d'une obédience naturaliste incontestable, notons combien le pouvoir fragmentaire du détail et du milieu-décor soit soigneusement endigué par une structure fortement hiérarchisée. De fait, toute la pièce est organisée par des éléments choraux concentriques qui se resserrent inexorablement sur le personnage singulier. Entre la mer et la communauté, on retrouve le chœur des lamentations sur le sort des marins :

Voix de marins au bord :

Avi Maris stella
Dei mater Alma !

Les voix des femmes s'unissent au chœur ... tandis que le chœur continue son chant :

Atque semper virgo
Felix coeli porta.¹¹³

Ce chœur s'exprimant en latin et hors-scène semble en tous points conforme à la définition du chœur symboliste tel qu'il a été défini par Mireille Losco.¹¹⁴ Situé sur la grève, sa topologie

suggère un trait d'union entre l'horizon insaisissable de la mer et la « tranche de terre » de la lande – qui, comme la tranche de vie, ne fait que renvoyer à un ailleurs plus étendu. Le chœur représente aussi, par son contenu religieux, la translittération de la croix qui campe sur le fond de la scène. Il y a enfin, entre la communauté des paysans et les personnages individuels (Yves, Jeanne-Marie, Elisabeth et Kadik), un personnage à part, la Menguy, qui constitue aussi le trait d'union entre la choralité de la lande et celle plus restreinte du cabaret, dont elle est la propriétaire. Elle se retrouve ainsi à jouer le rôle de choreute, ou celui, plus prosaïque, de raisonneur déguisé ; elle est la voix qui prononce la condamnation morale de la société frappant Jeanne-Marie. Elle constitue la première interlocutrice dans la toute première scène, et c'est elle qui jette la réprobation définitive avant la tombée du rideau. Cette disposition concentrique des personnages culmine en une synthèse réellement symphonique dans le final où la voix du personnage singulier se fond avec celle de la mer dans un même cri mélodique :

Elle (Menguy) ferme la porte. La mer déferle furieusement, la nuit est sinistre. Jeanne-Marie, se relève, se tourne vers la mer et tendant les bras au ciel, avec déchirement : Yves ! Yves ! Elle tombe à genoux et sa plainte se confond avec le tumulte de la mer.

115

À la lumière de ce lien indissoluble entre le singulier et le collectif, on saisit mieux l'élément pré-brechtien qu'observe J.-P. Sarrazac dans la dialectique « fragment-totalité ».¹¹⁶ Celle-ci est à l'œuvre chez Jullien jusque dans son dessein d'étendre la portée de la pièce au-delà de sa représentation – « Et le dénouement ne serait qu'arrêt facultatif de l'action qui laissera par-delà la pièce le champ libre aux réflexions du spectateur ».¹¹⁷ Si ce pouvoir réverbérant de la tranche de vie peut paraître aujourd'hui moins évident, ne doutons pas que le public de Jullien ait pu en être convaincu, n'hésitant pas à combler lui-même les vides de la pièce et « faire ainsi la besogne de l'auteur... ».¹¹⁸ Étant donnée cette oscillation entre absence et présence, il semble regrettable que Jullien ait prévu que la mer et la croix fussent, trois actes durant, toujours présentes aux yeux des spectateurs, et qu'il n'ait pas songé à accorder plus de place au côté invisible de la choralité. S'il avait interrogé Antoine sur ce point, ce dernier lui aurait sans doute expliqué l'ineptie de sa présence dans l'espace naturalo-symboliste de la scène ; il lui aurait rappelé, comme il le fit discrètement à Porel, que plutôt que « de commettre l'imprudence de

laisser la mer visible » il valait mieux en « suggérer le voisinage ». ¹¹⁹

II.3 LES TISSERANDS ¹²⁰

« Les Tisserands ont été un immense succès. Il faut bien reconnaître qu'aucun auteur dramatique français n'est capable de peindre une fresque de cette ampleur et de cette puissance. »

A. Antoine, « *Mes souvenirs* » sur le *Théâtre Libre* ¹²¹

La pièce se situe en 1846, en Silésie. Les tisserands vivent dans la misère exploités par l'industriel Dreissiger qui ne cesse de faire baisser le prix de leur production. Un premier signe de révolte vient du jeune Baecker qui se refuse de continuer de travailler à ces conditions et qui avoue implicitement d'avoir chanté le Chant du linceul, une chanson où l'on dénonce la cruauté de la famille Dreissiger. D'acte en acte la révolte gagne les autres tisserands, exaspérés d'être accusés de dépenser leurs argents au cabaret et de voir les plus faibles d'entre eux mourir de faim ou de maladie. Entonnant le Chant du Tisserands, un groupe des rebelles gagne la maison de Dreissiger. Face au refus du propriétaire de négocier, les ouvriers forcent l'entrée de la maison et la saccagent. Le dernier acte s'ouvre sur un tableau familial, celui du vieux Hilse, un ancien tisserand désormais aveugle, mutilé de guerre et très croyant. L'approche de la révolte provoque des tensions à l'intérieur du groupe familial, notamment entre Hilse, qui condamne ses camarades, Louise, et sa belle-fille, qui voudraient se joindre à eux. L'armée arrive pour empêcher les tisserands d'attaquer d'autres usines. Le vieux Hilse, toujours farouchement opposé à la révolte, est tué par une balle perdue, tandis que des cris de victoire montent du camp des tisserands.

Le répertoire allemand – celui de Wagner jusqu'ici – nous a semblé vouloir sublimer les enjeux sociaux à travers une sorte de « gonflement » du personnage individuel.¹²² Mais le modèle wagnérien est loin d'être représentatif de toutes les caractéristiques du théâtre allemand au XIXe siècle. Rappelons notamment que Lessing l'émancipa des canons français pour le rapprocher du modèle shakespearien et que la représentation de sujets collectifs n'y était donc pas inhabituelle. Du défilé des personnages mis en scène par Goethe dans *Faust* jusqu'à *Wallenstein* de Schiller en passant par le peuple de *Napoléon ou les cent jours* (*Napoleon, oder die hundert Tage*) de Grabbe, le théâtre allemand illustra ainsi la capacité du drame à accueillir des personnages multiples.¹²³ C'est donc à cette tradition que nous devons rattacher *Les Tisserands*, l'une des plus célèbres pièces d'Hauptmann et un véritable cas d'école pour l'étude de notre dialectique. Cet auteur reconduit en effet beaucoup plus avant l'intronisation du personnage collectif car, « à la différence de *Napoléon ou les cents jours* de Grabbe ou de *La Mort de Danton* de Büchner, (...) il ne se contente pas seulement de faire participer le peuple, il en fait l'acteur principal à l'exclusion de tout autre personnalité dominante ».¹²⁴ On peut donc affirmer ici que :

G. Hauptmann (...) a pour la première fois, dans *Les Tisserands*, porté sur scène un être collectif, qui est composé par plusieurs individus. Cet être n'est pas toutefois la somme de ces individus, mais un personnage qui a un comportement et une souffrance qui lui sont propres.¹²⁵

Les Tisserands constituent certes une exception dans la première période naturaliste de Hauptmann¹²⁶. Habituellement, les personnages collectifs sont chez lui des entités individuelles. Ainsi quand Hauptmann nous introduit dans la communauté de paysans silésiens enrichis par la découverte de gisements de charbon (*Avant l'aurore*), c'est à travers le prisme d'une famille grotesquement dégradée. Ce transfert est d'ailleurs repérable dans l'ensemble du théâtre naturaliste allemand où l'influence d'Ibsen semble avoir été dominante.¹²⁷ Cette centralité du héros dans un milieu prolétaire est d'ailleurs le trait saillant des auteurs français qui, autour des années 1890,¹²⁸ ont affronté eux-mêmes le problème de l'interaction entre le personnage individuel et le personnage collectif. Pour cette raison, nous ferons fréquemment

référence aux *Mauvais Bergers* (1896)¹²⁹ de Mirbeau, dont le principe souligne la spécificité des *Tisserands* et celle de son « personnage à mille têtes ».¹³⁰ Pour l'instant, relevons avec Monique Dubar, qui propose le même parallèle, que le titre de la pièce de Mirbeau oriente « l'intérêt ailleurs que sur les ouvriers ».¹³¹ On verra par la suite comment *Les Tisserands* évitent de privilégier les personnages bourgeois et surtout sur une conception bourgeoise du personnage.

Le premier constat à faire c'est que, contrairement aux *Mauvais bergers*, mais aussi au *Repas du Lion* ou à *Eisgang*, l'argument de Hauptmann n'est pas situé dans l'époque contemporaine, à savoir pendant la seconde révolution industrielle. Hauptmann s'inspire de la révolte des tisserands de l'Eulenbirge, en Silésie¹³², au cours de l'année 1844. Ce déplacement largement fictionnel,¹³³ et justifié par la crainte de la censure, situe l'action dans un contexte productif qui est celui de, « de la première phase industrielle, entre 1835 et 1873, moment où l'Allemagne « passe d'une société agraire-féodale à une autre industrielle, urbaine et capitaliste »,¹³⁴ comme démontre le fait que les tisserands sont obligés à accomplir des corvées pour les nobles de la région, ce qui leur interdisait de cultiver convenablement leurs propres terres.¹³⁵ C'est en raison de ce contexte encore préindustriel qu'on ne trouve ni usine, ni aucun lieu de travail commun – espaces qui justifiaient chez Zola ou Jullien l'instauration d'un sujet collectif. Ici, les tisserands accomplissent leur travail à la maison, individuellement, pour le livrer ensuite dans le « vaste hall, aux murs grisâtres, de la fabrique de Dreissiger à Peterswaldan »,¹³⁶ mais celle-ci est ignorée de l'action du drame. C'est l'absence d'un tel lieu central qui révèle les deux premières dichotomies structurant *Le Tisserands* et qui organise la dialectique entre personnage individuel et personnage collectif, entre paralysie et mouvement, entre morcellement et unité.

OUVERTURE

Kittelhaus: « Si seulement je savais qu'est-ce qu'il est arrivé à ces hommes ».

La première scène débute en effet sur l'absence de solidarité du milieu des tisserands. Hauptmann les montre allant chacun présenter leur travail (une pièce de tissu (« *Gewebe* »), produit du travail d'un mois) au commanditaire, Pfeiffer. A cette occasion, il quémamente auprès du caissier, Neumann, une avance sur leur salaire afin de pouvoir subsister et de continuer à produire –la dénutrition impliquant la maladie et donc l'oisiveté forcée. Le morcellement qui caractérise leur condition va donc de pair avec un état de dépouillement (*entaüsserung*) ainsi que Marx¹³⁸ l'analyse dans *Les Manuscrits de 1844*. Une telle condition est parfaitement énoncée par la première partie de la longue didascalie d'ouverture décrivant les tisserands en train de déposer leur pièce de tissu sur la « grande table » derrière laquelle Pfeiffer, armé d'un « compas » et d'une « loupe », juge la qualité du produit manufacturé avant de la déposer sur une balance pour en vérifier le poids. Il serait difficile de trouver d'autres formes artistiques susceptibles de faire comprendre l'aliénation du travailleur d'une façon aussi prégnante: le travail d'un mois est jugé en quelques instants par un mot irrévocable, presque un arrêt de vie ou de mort pour les tisserands et leurs familles. Les dialogues nous laissent en outre entendre que le travail est de moins en moins payé et qu'il devient de plus en plus insoutenable en raison aussi de la concurrence des machines qui sont déjà à l'œuvre dans d'autres usines de la région.¹³⁹ Au dépouillement s'accompagne du coup l'aliénation (*enfremdung*),¹⁴⁰ au sens où le travail des tisserands est inversement proportionnel à leur valeur sociale.¹⁴¹

Cet état de dépouillement et d'aliénation débouche sur une réification¹⁴² des personnages. « Un tisserand est aussi un objet (*sache*) », ¹⁴³ s'écrit le « premier tisserand », une affirmation qui semble faire écho à la deuxième partie de la didascalie initiale qui décrit l'aspect pitoyable des ouvriers de manière quasi expressionnistes :

« La scène se passe par un jour sombre, de la fin de mai. L'horloge marque midi. La plupart des ouvriers présents se tiennent là comme s'ils étaient à la barre d'un tribunal où ils auraient à attendre une question qui serait pour eux de vie ou de mort. Tous ont un air abattu, un air de mendiants, de misérables, tombés d'humiliation en humiliation, et qui, ayant le sentiment de n'être que tolérés, sont habitués à se faire le plus petits possible. Tous les visages portent l'empreinte rude des cruelles et inutiles songeries. Les hommes

se ressemblent presque tous, de petite taille, la poitrine étroite, catarrheux, la figure pale et sale, des forçats du métier à tisser qui leur fait les genoux cagneux. Leurs femmes sont moins typiques à première vue. Elles paraissent amollies et fourbues, tandis que les hommes sont au moins rapiécés. Parmi elles, les jeunes filles ne sont pas sans grâce : une pâleur de cire, des formes délicates, des grands yeux ressortants et mélancoliques ». ¹⁴⁴

On voit bien que cet insistance dans la description de l'aspect physique des tisserands vise à mieux souligner leur déshumanisation, et il semble alors que la didascalie de Hauptmann vise à confondre les tisserands au décor environnant, à faire d'eux ces « fragments de nature morte » tels que les décrit le roman naturaliste. Car cet effet « nivelant et chosifiant » est bien en effet celui de la description naturaliste selon Lukacs. Les personnages donnent ainsi l'impression d'avoir été saisis dans une sorte de paralysie anxieuse, de passivité attentiste et résignée.

Mais le statisme des tisserands n'est qu'apparent. Ce moment suspendu n'est que l'étape d'un processus d'exploitation par lequel l'œuvre s'introduit. L'œuvre est donc déjà « en mouvement », en *media res*, car elle renvoie à cet ailleurs invisible qui est la sphère de l'activité productive. Un tel choix accroît l'efficacité du drame dont les causes sont situées explicitement hors du cadre spatial et temporel de la représentation. Cette force cachée qui génère l'injustice et la famine est ce qu'une interprétation marxiste désignerait comme l'empire de la plus-value (*Mehrwert*). ¹⁴⁵ Ce terme ne résume pas seulement la disproportion entre le travail fourni par les tisserands et leur misère, il permet de rapprocher le monde des tisserands de leur faire-valoir dramatique et social: l'insolente richesse de Dreissiger et des autres industriels. De ce fait, ce concept ne nous aide pas seulement à saisir la nature profondément réaliste des *Tisserands*, le matérialisme qui en fait la particularité, il nous fait surtout comprendre la bipolarité qui informe la pièce tout autant que la nature de ses personnages.

Parler ici simplement de « révolte » ¹⁴⁶ témoignerait d'une vision univoque et idéaliste. Le discours initial de Baecker, les premiers parmi les tisserands à refuser de se soumettre à la logique de la plus-value, sert justement à désigner les responsables de l'accablement des tisserands ¹⁴⁷ : « Et un gros fabricant, ça peut tout manger, ça a quatre estomacs, comme les vaches, et une mâchoire comme celle des loups ». ¹⁴⁸ Un tel dialogue peut paraître banal, mais il serait difficile d'en retrouver l'âpreté dans tout le répertoire contemporain traitant du milieu ouvrier. On y dénonce certes l'injustice et la disproportion des richesses, mais d'une manière

qui est toujours voilée par la psychologie des personnages. Ces revendications y ont généralement des allures messianiques ou pamphlétaires dont l'effet sera justement de déraciner la pièce de sa réalité effective pour la transformer en un combat d'idées ou, pour reprendre l'expression d'Althusser, d'idéologies.¹⁴⁹ Dans *Les Mauvais Bergers*, par exemple, le contraste de classe est toute suite thématisé et, du coup, reporté dans le domaine de la simple subjectivité :

Jean : (...) Ah ! vous m'apportez la vie ?... Vous m'offrez le bonheur ?... Allez donc au cimetière, là-bas, au petit cimetière qui souffle sur nous, le soir, une odeur aussi empestée que celle de vos usines... allez et remuez-en la terre... et faites le compte de tous ceux-là qui sont morts pour vous, oui, pour vous... et pour que vous puissiez vous payer le luxe, aujourd'hui, d'être l'ami de ma souffrance et de ma misère... Mon ami ?... Mais comment donc ?... Non, vous savez... c'est trop cher.¹⁵⁰

Chez Hauptmann, l'inégalité est d'abord montrée et ensuite, occasionnellement, théorisée, ce qui donne à la pièce ce caractère de mouvement perpétuel et de facticité qui le soustrait à l'individualisme non dialectique de « l'idéologie ».¹⁵¹ Ainsi, une fois que les deux premiers actes ont posé les soubassements de l'action, cette dernière se développe sans interruption pour se prolonger même au-delà des frontières du drame, dans une totalité historique dont les tisserands ne sont qu'un fragment. En ce sens, il faut redire ici que le centre de tisserands est hors scène, et que sa dialectique, comme celle de Brecht selon Althusser, est toujours « à la cantonade ».¹⁵² Qu'il nous soit donc permis de citer un long passage de « *Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht* », car il est particulièrement éclairant:

« Chez lui [Brecht] (je parle toujours de « grandes pièces ») nul personnage n'embrasse en soi dans une forme réfléchie la totalité des conditions du drame. Chez lui, la conscience de soi, totale, transparente, le miroir du drame entier, n'est jamais que la figure de la conscience idéologique qui tient bien le monde entier dans son drame à elle, mais à ceci près que ce monde-là n'est que le monde de la morale, de la politique et de la religion, bref des mythes et des drogues. En ce sens ses pièces sont justement décentrées parce qu'elles ne peuvent pas avoir de centre, parce que, partant de la conscience naïve, gavée d'illusions, il refuse d'en faire ce centre du monde qu'elle voudrait être. C'est pourquoi le centre y est, si j'ose dire, toujours à côté, et dans la mesure où il s'agit d'une démystification de la conscience de soi, le centre est toujours différé, toujours au-delà, dans le mouvement de dépasser l'illusion vers le réel ».¹⁵³

A la lumière de cette analyse, on saisira sans doute mieux l'importance du concept plus-value qui ne se limite pas à initier la bipolarité de la pièce, ni à alimenter la logique du renversement qui en sera le fil conducteur. Bien davantage, c'est lui qui s'affirme comme le sujet englobant les personnages, leur somme, même si, en tant que miroir de la « production réelle », il « ne peut pas être thématisé par lui-même »;¹⁵⁴ et pour cette raison même, il ne pouvait qu'être déplacé avant et après la pièce, avant et après les personnages et leur expression verbale.

LES TISSERANDS OU L'ANTI-FOULE

« Dans l'industrie patriarcale des campagnes (...) où fileurs et tisserands habitaient sous le même toit, où les femmes filaient et les hommes tissaient pour les seuls besoins de la famille, fil et toile étaient des produits *sociaux*, filer et tisser étaient des produits *sociaux* dans les limites mêmes de la famille. (...) C'est le travail de la famille avec sa division du travail naturelle qui imprimait au produit du travail son caractère social particulier (...) C'est bel et bien la communauté, posée avant la production, qui empêche le travail des individus d'être un travail privé et son produit un produit privé ; c'est elle qui fait apparaître le travail individuel comme une fonction directe d'un membre de l'organisme social ».

K. Marx¹⁵⁵

A la différence des pièces de Brecht, *Les Tisserands* ne montrent pas la collision des forces matérielles de l'histoire avec un héros individuel (dont elle dévoilerait la fausse conscience), mais avec un héros collectif, la masse des tisserands, dont l'isolement n'est qu'apparent. L'absence de l'usine comme lieu collectif n'affaiblit pas la description de ce sujet collectif, de

même qu'elle n'affaiblit pas la description de sa lutte contre les patrons, car en privant la révolte des tisserands d'un véritable point de départ, elle permet de souligner avec plus de force la nature mobile et dialectique des personnages ainsi que leur passage du désagrégement à l'unité.

Une fois constaté ce mouvement menant du morcellement à l'unité, il importe de souligner que si les tisserands surmontent leur fragmentation initiale, ils ne se transforment pas pour autant dans une foule massifiée, car il leur manque le premier critère de la foule, l'indistinction sociale : ils appartiennent à une classe déterminée dont la « fonction » ne se définit pas par défaut, par le fait de s'opposer ou d'être solidaire avec les idéaux du personnage individuel, mais par des exigences et une condition sociale qui leur sont propres. Ce « nous les tisserands » que l'on trouve à plusieurs endroits de la pièce dans la bouche des protagonistes n'est pas l'expression d'un anonymat mais le symptôme d'un procès d'humanisation découlant de la reconnaissance d'une condition commune :

Hornig : Les gosses barbotaient dans l' fumier avec les canards des voisins cherchant que'qu'chose à manger. Et tout ça fini par mourir, tout nus, sur des paillasses pourries, après avoir essayé jusqu'à des ordures pour pas crever de faim. Et y en a comme ça des centaines et de centaines.¹⁵⁶

Plusieurs Tisserands : (...) Là haut, chez nous, au village de Steinkunzen, y en à déjà un qu'en est devenu fou, y passe son temps à se baigner tout nu dans un ruisseau.¹⁵⁷

S'il est peut-être excessif de dire, comme F. Martini le fait, qu' « Hauptmann n'entend la masse que comme addition du singulier et bâtit son drame à partir des individualités »¹⁵⁸ il est par contre certain que :

« Le nerf dramatique de la tragédie épico-dramatique de l'insurrection silésienne du 1844 c'est de montrer de quelle façon, dans des conditions particulières, se forme un destin de masse à partir de celui de plusieurs singularités »¹⁵⁹

D'un point de vue historique, la révolte des tisserands se présente ainsi comme une tentative de passer de l'ancienne communauté fondée sur les liens familiaux, et désormais irrémédiablement perdue, à une société qui, sans retomber dans les anciennes structures féodales, accède à une harmonie entre toutes ses composantes. Si dans leur marche vers la libération les tisserands

associent des personnages initialement étrangers à leur classe – notamment Ansorge et Hornig (le forgeron sceptique qui finit par devenir un des chefs de la révolte) - ce n'est pas parce que les tisserands, comme la foule d'après Le Bon, finissent par annihiler toute volonté individuelle. La capacité d'attraction de la révolte est plutôt le fruit d'une réalité sociale où la division bipolaire entre exploiters et exploités est en train de se radicaliser. Cette radicalisation se donne parfaitement à voir dans la figure d'Ansorge. Quelques années avant le début de l'action, sa condition était supérieure à celle des tisserands ; il était vannier et, à sa façon, petit exploitateur puisqu'il louait aux tisserands une partie de sa maison. Au moment où il fait son apparition, on apprend que le métier de vannier ne lui permet plus de vivre et que les notables de la région lui ont pris sa maison :

Ansorge : Dans le temps c'était pas comme ça. Les fabricants nous donnaient de quoi viv'. Aujourd'hui, y prennent tout pour eux.¹⁶⁰

En ce sens, il est certain que les tisserands sont le « produit du milieu » et que tout le drame ressemble, d'un certain point de vue, à «une machine»,¹⁶¹ dont le ressort aura été savamment chargé avant même que la pièce commence. Reste que le parcours de ces hommes, à l'image de celui d'Ansorge, est un chemin vers une réappropriation qui n'a rien de réifiant ou de fatalement déterministe. Le personnage collectif des tisserands n'est pas une totalité, c'est-à-dire quelque chose d'a-personnel dans lequel sont inclus les êtres humains, mais un personnage en chair et os, un fragment réel de l'histoire et non son incarnation ou son idéologisation.

CHOEUR

Au sein de ce héros collectif, parmi cette masse de tisserands, on retrouve celui que l'on pourrait définir, en raison de ses dimensions plus modestes et ses fonctions de commentateur, comme le personnage choral. Ce rôle est tenu par des personnages tantôt secondaires tantôt de premier plan donnant vie à ce « sujet épique invisible, qui présente les conditions générales et les faits particuliers ».¹⁶² C'est ce personnage qui nous aide à découvrir acte après acte les raisons de l'action et qui, par là même, transforme la « réflexion en action ».¹⁶³ C'est à ce chœur épique que l'on doit cette « unité d'impression » qui permet de relier la « série

d'instantanés »¹⁶⁴ dont le drame se compose. Ce personnage choral qui se manifeste tout au long de la pièce n'est pas nécessairement interprété par des « étrangers », comme le voudrait Szondi. Pour preuve, le premier de ces choreutes est lui-même un tisserand ; il s'agit de Baecker dont on a déjà souligné le refus de se soumettre aux conditions de production imposées par Dreissiger, et dont le comportement est le symptôme « d'un courant souterrain de mécontentement ».¹⁶⁵ Au deuxième acte, c'est un personnage venant de l'extérieur, Jaeger, qui, grâce à une nouvelle expérience du monde, peut faire la lumière sur la condition des tisserands (c'est lui qui rappelle à la famille Baumert que dans les villes « même les chiens » ne souffrent pas leur misère). Au troisième acte, la figure chorale-épique acquiert des traits explicitement changeants pour s'incarner dans toute une série de personnages, du commis voyageur au forgeron Wittig, qui, selon différents procédés, nous apportent de nouvelles données sur le milieu social où sur la révolte des tisserands est en train de prendre pied. Même lorsque ces personnages prennent la parole pour remettre en cause le droit des tisserands à changer leurs conditions de vie, ils ne peuvent finalement qu'apporter des arguments en faveur de la révolte car leurs considérations butent inévitablement sur la réalité irréfutable de l'exploitation :

Commis voyageur : Je n'y comprends rien. Les journaux sont toujours à parler de la misère des tisserands, à prétendre qu'ils meurent de faim, à raconter sur eux des histoires à faire frémir. Mais j'ai vu cet enterrement, comme j'entrais dans le village. Un vrai enterrement de riche ! De la musique, les écoles, des bannières, le pasteur, un tas d'assistants (...) Je trouve que le pasteur devrait intervenir, le dissuader.¹⁶⁶

Wiegand : Faites excuse, mon digne monsieur, faite excuse, y faut que vous donne la révélation que dans chaque village, comme qui dirait, il y a une église, et que tous les revenus que l'église elle apporte, c'est le traitement comme qui dirait les moyens de vivre des messieurs du clergé. Quand les enterrements sont conséquents, voyez-vous, la somme est conséquente.¹⁶⁷

On pourrait ainsi continuer à dresser la liste de ces personnages épiques et analyser leurs modalités d'intervention et d'« autoreprésentation »¹⁶⁸ dans les deux actes restants, mais un tel catalogue, aussi exhaustif qu'il puisse être, s'avérerait incomplet, voire inutile, car ces quelques rhapsodes, qui « assemblent ce qu'ils ont préalablement déchiré »,¹⁶⁹ s'inscrivent tous dans une logique dramatique immanente à la pièce, et ne sont que les têtes parlantes d'un corps

unique. L'intervention du sujet épique ne constitue donc pas un affaiblissement du sujet collectif, car ses interventions sont comme des piques qui réveillent la conscience sociale de la masse des tisserands, en rendant possible « la médiation entre action et réflexion », ¹⁷⁰ « la représentation du tout et en même temps son analyse ». ¹⁷¹

ECLIPSE DU PERSONNAGE INDIVIDUEL

La prééminence du personnage collectif, voire choral dans la pièce de Hauptmann impose logiquement la minoration du personnage individuel. De fait, ce dernier n'est plus ici la conscience de la pièce ni même l'hypothétique antagoniste du personnage collectif ; le symptôme le plus patent de cette désaffection est la carence de figures intermédiaires s'interposant entre la révolte et ses causes. Ces dernières jalonnaient *Les Mauvais Bergers* et s'y présentaient comme autant d'indices de l'embarras de l'écrivain bourgeois à céder sa parole au personnage collectif. Ainsi, Mirbeau, subsume la cause collective dans le double personnage de Jean-Marianne, mais il transforme surtout la lutte de classe en une bataille de consciences où tous les personnages ont droit à leur monologue. ¹⁷² Ici, chacun se dévoile devant le tribunal du public, à commencer par l'ennemi de classe, Hargand que Mirbeau, à force d'en creuser l'intimité, achève de nous rendre sympathique :

HARGAND : Je croyais avoir été un brave homme... avoir fait du bien autour de moi... avoir vécu toujours d'un travail acharné, utile et sans tache... Cette fortune dont j'avais l'orgueil –un sot orgueil, Maigret –parce qu'elle était un élément à ma fièvre de production, et qu'il semblait aussi que je la répandais, avec justice, sur les autres... oui, cette fortune, je croyais n'en avoir pas mésusé... l'avoir gagnée... méritée... qu'elle était à moi... quelque chose sortie de mon cerveau... une propriété de mon intelligence... une création de ma volonté... ¹⁷³

Dans *Les Tisserands*, on ne trouve que deux figures intermédiaires possibles et dont l'importance réside justement dans leur incapacité de mener à terme leur mission conciliatoire. Il s'agit de deux figures de religieux faisant leur apparition au quatrième acte, au moment crucial de la pièce, lorsque la tension entre ouvriers et patron est à son comble. Le premier de ces

personnages est le Pasteur Kittelhaus qui est en fait l'allié objectif du patron Dreissiger et cherche à rallier les tisserands à sa cause. La deuxième figure intermédiaire est celle de Weinhold, le précepteur (*Kandidat*) des enfants de Dreissiger, un personnage sans doute plus nuancé que Kittelhaus, puisque, sans embrasser ouvertement la cause des insurgés, il cherche à plaider leur cause auprès de Dreissiger :

Weinhold : Ce sont des pauvres gens affamés, ignorants, ils témoignent de leur mécontentement comme ils peuvent. Il ne faut pas attendre de ces pauvres gens... ¹⁷⁴

Ce discours, quoique passablement réactionnaire, fait perdre momentanément à Dreissiger son aplomb.¹⁷⁵ En conséquence Weinhold sera renvoyé, symbolisant ainsi la castration de l'intellectuel allemand¹⁷⁶ face à un pouvoir qui fait fi de ses discours humanistes lorsqu'on menace de saper son autorité. Avec la sortie de scène de Weinhold, tout personnage intermédiaire est donc éliminé. On peut mesurer à ce détail toute la distance séparant *Les Tisserands* de la précédente pièce de Hauptmann, *Avant l'aurore*, où le personnage de Loth, qui avait lui pour tâche de moraliser le milieu des exploiters, finissait par devenir la conscience sociale du drame et même son principe d'organisation formelle.¹⁷⁷ Avec la disparition de tout personnage-médiateur et l'entrée en scène du commissaire, il apparaît désormais clair que, dans *Les Tisserands*, même les adversaires des insurgés ne sont pas des véritables personnages individuels, car ils défendent tous les mêmes intérêts. Le « qui n'est pas avec nous est contre nous » prononcé par un groupe des tisserands au dernier acte pourrait être également le cri de bataille de l'entrepreneur, sauf que ce nous c'est lui, ou mieux toute un système qui soutient Dreissiger pour en être à son tour soutenu :

Dreissiger : « Des débauchés qui passent leur vie au cabaret, à boire jusqu'à leur dernier pfénning. Mais je suis résolu à finir avec toute cette vermine. Et c'est autant dans l'intérêt de tout le monde que dans mon propre intérêt » ¹⁷⁸.

En ce sens, on peut dire avec Hannelore Schlaffer qu'il est « un adversaire, mais pas un antagoniste », parce que « les circonstances sociales lui dictent son comportement »¹⁷⁹ ou bien, plus précisément, parce que son comportement n'est que le symptôme des circonstances

sociales, c'est-à-dire des intérêts de classe. Ce qui sépare le groupe de Dreissiger - les « bourgeois » - de celui des tisserands c'est que dans le premier est soumis à une hiérarchie indiscutable qui se révèle clairement lorsque leur existence est mise en danger. Dans la première scène du premier acte, elle avait paru implacable et pourtant ambiguë - il est en effet difficile de comprendre qui commande entre Pfeiffer Dreissiger et Neumann puisqu'ils se renvoient sans cesse la balle lorsqu'il s'agit de soulager la condition des tisserands -, mais au moment où l'engrenage productif s'enraye, cette pseudo solidarité se désagrège, et la pyramide sociale se montre dans son implacable verticalité :

Pfeiffer (*...se cramponnant à lui comme un noyé, et l'empêchant ainsi de faire aucun mouvement*) : Ah ! cher M'sieu Dreissiger, mon pauv'monsieur, mon bon monsieur ! m'laissez pas ici. J'veus ai toujours servi avec fidélité, les gens aussi, j'les traitais vraiment pas mal. J'pouvais pas pourtant pas leur donner plus que le salaire convenu. M'abandonnez pas, y veulent em' tuer. S'y m'y trouvent, qu'y m'feront mon affaire. Ah ! seigneur Dieu, seigneur Dieu ! ma femme ! mes enfants !¹⁸⁰

Lorsque la marée de la révolte commence à monter, il n'y a que le sommet de l'édifice social qui trouve encore une place dans le monde bourgeois ; Pfeiffer devient inutile et sortira de scène à la suite de Dreissiger dont il ne constitue désormais qu'un appendice. Ainsi, par la logique du renversement qui est au cœur de l'œuvre, le désagrégement, qui au début de la pièce était le lot des tisserands, devient désormais celui de leurs ennemis de classe. Avec la sortie de scène de Dreissiger, c'est la classe dominante personnifiée par un individu qui quitte la scène, et, au dernier acte, il ne restera que l'armée, personnage collectif entre tous, à défendre les intérêts de la bourgeoisie, la forteresse de la plus-value. Il est vraisemblable qu'une fois la révolte des tisserands domptée, le simulacre – car on a vu qu'il s'agit bien d'un simulacre - du personnage individuel (Les Dreissiger, les Pfeiffer, mais aussi peut-être les tisserands démoralisés qui accepteront d'être assujettis au patron) pourra refaire surface.

Au demeurant, il ne resterait peut être que le vieux Hilse qui puisse représenter un véritable personnage individuel (et relever de la logique dramatique traditionnelle). Et c'est peut-être pour cette raison qu'il est le seul à mourir sur scène: sa logique individualiste comme sa croyance en Dieu l'empêchent de se solidariser avec ses camarades et le condamnent à finir broyé dans un engrenage dont il refuse de comprendre le fonctionnement. Son martyre dérive donc plutôt de sa marginalité, de sa volontaire exclusion d'une logique matérialiste, exclusion

dont la religion peut constituer autant une cause qu'une conséquence. En ce sens, on peut dire que le rapport que le vieux Hilse entretient avec la religion coïncide parfaitement avec la définition qu'en donne Feuerbach. Pour ce dernier la religion opère en effet un renversement dans la relation entre l'homme et le dieu - "Pour enrichir Dieu, l'homme doit s'appauvrir ; pour que Dieu soit tout, l'homme doit n'être rien".¹⁸¹ La religion opère ainsi un renversement dans la relation entre l'homme et Dieu, en attribuant à ce dernier les facultés appartenant au premier. Il y a « scission de l'homme *d'avec lui-même* », ¹⁸² et cette scission ne touche pas seulement la nature intime de l'homme, sa pulsion érotico-amoureuse, mais aussi sa pulsion sociale (celle que Feuerbach nomme *Bildungstrieb*, pulsion culturelle, au sens d'un besoin de socialité), c'est-à-dire toute forme d'identification par excellence.¹⁸³ Suivant cette analyse, la religion réduit Hilse à l'isolement et à une aliénation qui, s'ajoutant à celle de sa condition économique,¹⁸⁴ écarte une fois pour toutes le personnage d'une possible réappropriation de soi.¹⁸⁵

Si *Les Tisserands* et *La Mer* partagent une même poétique déterministe et une tripartition assez définie des personnages (collectif, choral, individuel), ces deux pièces divergent profondément dans la hiérarchie qu'elle établissent entre ces trois personnages. *La Mer* se conclut sur une sorte de superposition entre le personnage individuel et le personnage collectif, le point de fuite des *Tisserands* ce n'est plus le cri de Jeanne Marie se mêlant à celui de la mer, mais la marche des tisserands, miroir du procès économico-historique qui non seulement n'est pas montré sur scène sous forme de production, mais qui ne cessera qu'avec la fin du procès d'exploitation, c'est-à-dire bien au-delà du frontière du drame.

LA PAROLE

« Peu importe que les choses soient dites (elles sont dites chez Brecht sous forme d'apologues ou de *songs*) ou pas : ce ne sont pas les mots qui, en dernier ressort, effectuent cette critique, ce sont les rapports, les non rapports internes entre les éléments de la structure de la pièce »

Louis Althusser¹⁸⁶

La figure d'Hilse nous confirme en définitive ce que le rôle intermédiaire de Kittelhaus et de Weinhold nous laissait déjà fait supposer : c'est la religion, et, plus globalement l'esprit, qui par leur refus d'admettre les différences de classe, jouent le rôle de conscience statique du drame et qui entravent la marche du personnage collectif contre la logique de la plus-value. Cet élément spirituel ne se traduit seulement dans la foi du vieux Hilse ou dans le rôle de faux médiateur de Kittelhaus, mais principalement dans la parole, dans le *logos* au sens de logique abstraite qui permet de délayer le conflit. Ainsi, dans *Les Mauvais Bergers*, on assiste à d'innombrables tirades qui cherchent autant à empêcher le conflit qu'à le déplacer sur un plan spirituel ou existentiel. Le cas le plus éclatant est peut-être celui du discours, aux allures clairement christiques, que Jean tient aux ouvriers au moment où la révolte atteint un moment de crise:

Jean Roule- Ah ! je lis dans vos âmes... Vous avez peur d'être des hommes... De vous sentir affranchis et désenchainés, cela vous effare... Vos yeux habitués aux ténèbres n'osent plus regarder la lumière du grand soleil... vous êtes comme le prisonnier que l'air de la plein au sortir du cachot, fait chanceler et tomber sur la terre libre !... Il vous faut encore... il vous faut un maître !... Eh bien, soit ! »¹⁸⁷

On voit bien ici comment le langage bourgeois-logique, avec tous ses clichés rhétoriques – dont la similitude et la métaphore- s'éloigne progressivement de la réalité (le discours de Jean Roule veut ignorer que les ouvriers demandent du pain pour continuer la grève) pour se concentrer sur l'intériorité d'autrui – celle que Jean a la prétention de dévoiler et de révéler à elle-même dans sa réalité objective figée et idéaliste. Lorsque cette parole, après son petit détour métaphorique-spirituel, refait surface dans la matérialité, elle est pleinement réactionnaire –« il vous faut un maître ! ». Par ce cri autoritaire, Jean ne se limite à se mettre au dessus de ses camarades, mais il évoque par là-même le rétablissement du héros comme conscience du drame, le retour du personnage individuel au véritable centre d'intérêt et de l'action.¹⁸⁸

Dans *Les Tisserands*, tout au contraire, lorsque Kittelhaus sort pour parler avec les révoltés, le signe que la révolution est désormais imminente c'est qu'il n'est pas écouté et qu'il sera « maltraité »¹⁸⁹. Selon la même logique, lorsque Jäger est arrêté et trainé devant Dreissiger, sa réaction est de cracher au sol et de ne pas répondre aux questions que lui sont posées. Encore plus éclairante est la réponse laconique qu'il donne à Kittelhaus quand le pasteur

lui demande si c'est ainsi qu'il le remercie pour lui avoir appris la parole divine, à savoir la parole aliénante entre toutes :

« Je vous ai payé, j'veus ai donné de l'argent, un thaler ». ¹⁹⁰

La réaction de Kittelhaus vise naturellement à escamoter cette naïveté matérialiste à travers une rhétorique de chaire:

« De l'argent, de l'argent... crois-tu donc que du misérable argent... ». ¹⁹¹

Mais c'est à nouveau Ilse, l'homme aliéné et sevré d'action, qui plus que tout autre personnage ne cesse de faire recours à la parole, qui ralentit le combat, alors que ce sont les faits qui auront désormais le dernier mot :

Louise : Perdez donc pas vot'temps à tacher de donner du cœur à des lavettes comme ça (...) si vous ne venez pas tout de suite, tout est perdu.

Cela ne signifie pas que les tisserands ne possèdent pas leur propre parole, mais elle n'est pas une parole sophistiquée, une parole qui tourne autour de la réalité pour l'estomper, mais l'expression orale et non médiate de leurs besoins. En tant que telle, les patrons ne peuvent que la refouler :

L'enfant (*avec difficulté*): J'ai... j'ai faim...

Dreissiger, *réprimant un mouvement d'effroi*: On ne comprend pas ce qu'il dit...

Une femme de Tisserand: Je crois bien... qu'y disait...

Dreissiger: Bien, bien nous verrons... ¹⁹²

De même, le discours du vieux Baumert s'oppose à celui défaitiste du vieux Hilse -« ça changera la semaine des quatre jeudis »- ¹⁹³ non pas sur un plan logique, mais à travers la revendication d'un *trieb*, d'une pulsion qui ne peut pas être réprimée :

Vieux Baumert : C'est vrai Gustave, je m'suis un peu saoulé, mais tout de même, j'y vois encore clair, j'ai pas perdu la tête. T'as ton opinion, j'ai la mienne, et j' dis que Baecker a raison, même si ça finit par la prison, on y est toujours mieux qu'ici ; on y est

soigné, on manque pas de tout. Et puis vois-tu, mon vieux, faut au moins respirer une bonne fois dans sa vie, s'en donner tout son saoul, sans s'occuper où ça vous mène.¹⁹⁴

Mais c'est surtout l'action qui, chez les tisserands, exprime la vérité et rend inutile le recours à la parole :

Hornig : ...y z'étaient aussi gentils que d'habitude, y faisaient leur affaire sans s'épater mais a fond. L'gouverneur a causé avec eux, y z' y répondaient avec bien du respect mais ça les arrêtait pas. C'est que, voyez-vous, on n'entendait même pas un mot, tout ça se faisait en silence, c'était quasiment solennel ed'voir tous ces pauv' gens crevant d'faim, *et qui se vengeaient comme ça, sans rien dire*¹⁹⁵

Szondi a alors raison à dire que la pièce «demande à être exprimée par des images»,¹⁹⁶ ce qui nous pousse à un nouveau rapprochement avec le personnage collectif de Zola, le décor, lui aussi strictement lié à une expression visuelle. La différence c'est que le collectif dans *Les Tisserands* n'est pas une force inanimée qui menace le drame de désagrégation ; il construit le drame en le traversant et en lui fournissant une structure paratactique où « les scènes se suivent en répétant le même concept pour former un tableau » et où « chaque épisode a la même structure du drame »,¹⁹⁷ Cette structure, précisons-le, étant toujours incomplète comme pour mieux s'ouvrir à chaque fois sur la scène suivante.

LE CHANT

En dépit de sa structure progressive, l'image ou le tableau conservent quelque chose d'encore trop statique pour rendre véritablement compte de la forme comme du contenu du drame « en action » de Hauptmann. La musique paraît donc un moyen mieux approprié pour décrire cette chevauchée ouvrière. D'ailleurs, la véritable parole des tisserands, n'est-elle pas une chanson, *Das Blutgericht* ?¹⁹⁸ Et celle-ci n'est-elle pas aussi une parole collective :

La mère Baumert : Qui est-ce qui l'a inventée ?

Jäger : On sait pas, personne le sait

Cette parole est même irrationnelle, explosive ; elle « n'appartient pas à l'échange dialogué

prévu » et ne connaît pas « la médiatisation des discours ». ¹⁹⁹ C'est pour cette raison que Dreissiger la redoute plus que la révolte elle-même, car il y entend l'expression d'une situation sociale objective et à laquelle il ne pourra opposer aucune de ses paroles prétendument logiques mais lourdes d'hypocrisie :

*Ici, l'homme est lentement martyrisé
Ici est la chambre de torture
Le nombre de soupirs est effrayant
Qui sont les témoins de la douleur* ²⁰⁰

La chanson est contagieuse ²⁰¹, elle anticipe les événements et, à certaines occasions, les provoque. Elle est le «cœur palpitant» ²⁰² du drame dont, strophe après strophe, et à travers un procédé d'auto-représentation, elle reproduit la structure paratactique:

« La particularité de la chanson n'est pas tant d'être interprétée par certains groupes de personnages (...) Ce qui est original dans cet élément dramaturgique c'est qu'il contribue à construire la structure de la pièce en relation avec la constellation des personnages (*Figurenkonstellationen*): la spécificité de classe qui est montrée à travers la solidarité entre eux et leur progressive multiplication, est déterminée de façon thématique à travers *Le Chant des tisserands*. » ²⁰³

Il est donc naturel qu'elle véhicule cette logique du renversement ²⁰⁴ à l'origine de l'action des insurgés. Car la justice sanguinaire du titre n'est pas, ainsi qu'on pourrait le supposer, celle de tisserands, mais celle des Dreissiger et de ses acolytes :

*Les Dreissiger sont les bourreaux
Leurs employés servent de sbires
Tous rivalisent des cruautés
Au lieu de rien dissimuler* ²⁰⁵

La jacquerie des tisserands sera ainsi la réponse à la justice sanguinaire du patron et elle sera articulée par deux vecteurs - l'un rationnel (la justice sociale), l'autre irrationnel (la souffrance humaine). Tous deux informent la révolte, et où l'on pourrait y reconnaître tout à la fois les

sentiments qui ont guidés Hauptmann au moment de la composition²⁰⁶ et l'état de la production où la révolte prend racine: entre un Moyen Age où la révolte a encore quelque chose du châtement de Dieu contre les abus des puissants et l'état industriel où elle se propose comme une expression des droits de l'homme.²⁰⁷

HORS-SCENE

Une autre dichotomie qui structure la pièce et qui met en lumière sa structure musicale est celle qui oppose en-scène et hors-scène. Comme plusieurs critiques l'ont déjà remarqué, toute la pièce se déroule suivant un jeu entre ces deux éléments, dont le premier semble se présenter comme l'espace collectif, le seul espace « vraiment substantiel ».²⁰⁸ Ainsi, au deuxième acte, c'est de l'extérieur de l'espace opprimant (« la pièce étroite qui ne fait pas six pieds de haut »)²⁰⁹ que viennent Jaeger et la parole libératrice de la *Blutgericht* - et c'est toujours à l'extérieur que se trouve le bois dont les tisserands ne peuvent couper une branche sans risquer la prison, détail tangible qui souligne leur harcèlement et l'injustice solidaire du système social. Le même mouvement de pénétration semble se reproduire au troisième acte, avec les tisserands venant de l'extérieur qui s'emparent progressivement de l'espace fermé du cabaret où, au début de l'acte, dominait la propagande crypto-réactionnaire du commis voyageur, de Wiegand et de la mère Wenzel. Les insurgés repartiront ensuite, toujours au chant de la *Blutgericht*, vers l'extérieur pour y exprimer plus concrètement leur insatisfaction. Au cinquième acte, sur lequel on reviendra, le contraste entre le statisme de l'intérieur de la maison du vieux Hilse et l'extérieur embrasé par la révolte est particulièrement expressif. Mais le moment le plus évident de ce déferlement de l'hors-scène sur l'en-scène reste néanmoins quatrième acte, lors du siège que les tisserands portent à la maison de Dreissiger. Le fait que le siège soit montré de l'intérieur, suivant le point de vue du cercle bourgeois qui gravite autour de Dreissiger ne fait qu'accroître cette sensation d'omnipotence de l'hors-scène. La pression des tisserands deviendra de plus en plus tangible jusqu'à l'irruption des misérables :

Des jeunes tisserands et des filles de tisserands se montrent sur le seuil de la porte qui mène à l'antichambre. Ils n'osent pas entrer, et chacun cherche à pousser son voisin en avant. Mais bientôt leur timidité disparaît, et la cohue de ces pauvres êtres

*minables, amaigris, souffreteux, couverts de haillons ou de loques tant bien que mal attachées, se répand dans le cabinet et le salon de Dreissiger, regardant d'un air craintif mais avec curiosité. Des filles s'asseoient sur les sofas, pour voir comment est assis; ils se forment des groupes qui considèrent avec étonnement leur image dans les glaces. Quelques tisserands plus hardis montent sur des chaises, pour regarder les tableaux et les décrocher. Il survient constamment des nouvelles figures.*²¹⁰

Cette pénétration dans l'espace patronal possède un caractère presque sexuel qui s'explique parce qu'elle coïncide avec la recomposition de cette fracture entre l'en-scène et l'hors-scène tendant le fil de la tension au cours des actes précédents. Mais cela signifie également que l'annulation entre l'en-scène et l'hors-scène coïncide avec l'annulation de la plus-value, et avec le rétablissement d'une sorte d'égalité :

Vieux Ansorge : « Bas les pattes, bas les mains ; et qui qu'y m'prend ma p'tite maison, j'y prends la sienne ».²¹¹

Certes, cette annulation n'a rien de constructif, elle vise surtout à exprimer la violence irrationnelle de la jacquerie ; l'émancipation des tisserands ne s'identifie d'ailleurs pas exclusivement par un déferlement de l'extérieur sur l'intérieur car la pièce, toucherait alors ici son sommet. La pression constante que l'intérieur exerce sur l'intérieur fait plutôt partie de la logique progressive de la révolte, mais comme un thème musical à l'intérieur d'une construction plus vaste, et même comme une sorte de faux premier thème qui servirait à faire monter la tension dramatique avant de « lancer » le véritable thème principal. L'hors-scène absolu, l'hors-scène primitif qui se profilait derrière tous les autres serait donc le pouvoir, qui, pendant quatre actes ne pouvait qu'être incarné, de manière presque subliminale, que par le bureau et la maison de Dreissiger. C'est dans le bureau de Dreissiger où se forge la plus-value, l'endroit où tous les contrastes latents du premier acte trouvaient leur origine: c'est de cet horizon que l'argent quémandé par les tisserands devait arriver - et c'était encore dans ce bureau que Dreissiger, avec ses « machoires de loup » absorbait la force de travail des tisserands. La sacralité de cet endroit est mis en relief lorsqu'il s'ouvre à l'enfant épuisé par le transport de la pièce de tissu que ses parents malades lui ont remise. Et il est extrêmement significatif qu'au moment même où Dreissiger ouvre cet espace inviolable, il se hâte immédiatement à le refermer à travers un discours certes très forcé, et peut-être caricatural, mais

nécessaire pour repousser du côté des tisserands cet événement profanateur:

DREISSIGER : Ce n'était rien. Le petit est déjà tout à fait remis. (*Allant et venant avec agitation. Il s'arrête parfois tout essoufflé*). N'empêche que c'est stupide de faire faire de pareilles courses à un gamin gros comme un fêtu, qu'on renverserait d'un souffle. Je ne comprends pas qu'il y ait des gens... des parents, pour manquer de conscience à ce point-là. A l'avenir, je défends qu'on reçoive les pièces tissées qui seraient apportées par les enfants » ²¹²

Loin d'être une mesure humanitaire, cette dernière interdiction vise à annuler la possibilité que d'autres fissures puissent s'ouvrir en dévoilant ainsi la nature humaine, et donc amendable, de la pyramide sociale. On a toutefois constaté qu'au quatrième acte, le sanctuaire sera violé par l'irruption des tisserands. Mais cette transgression n'annule pas pour autant le mécanisme d'exploitation. L'hors-scène devient alors l'espace de tout le système de production - le bureau de Dreissiger, lieu collectif d'un personnage collectif ne la désignant que par synecdoque. Ce sont les usines de « Reischienbach » à « Breslau ».

Le jeu de contrastes thématiques entre la concrétude du hors-scène le conceptuel de l'en-scène est particulièrement repérable dans le cinquième et dernière acte : l'irruption des tisserands dans la hutte du vieux Hilse fonctionne justement comme un autre faux thème principal, qui sert à lancer l'assaut à la forteresse patronale, dans l'hors-scène «non thématizable».

LA QUESTION EPIQUE

Les Vieux Hilse, un vieillard à longue barbe qui avait une taille puissante, mais qui est maintenant courbé et abattu par l'âge, le travail, la maladie, et les privations. C'est un ancien soldat qui n'a plus qu'un bras. Il a un long nez pointu, la figure d'une teinte gris sale, ses membres tremblent. On dirait qu'il n'a que la peau et les os. Il a les yeux creux et malades comme tous les tisserands. Après s'être levé, ainsi que son fils et sa belle-fille, il prie :

Seigneur mon Dieu, nous ne pouvons pas assez te remercier pour la grâce que tu nous a faite, de nous donner encore cette journée et de nous avoir pris sous ta sainte garde pendant la nuit qui vient d'finir.

Seigneur, ta bonté ne connaît point d'bornes... ²¹³.

Avant de conclure, nous devons revenir sur la nature épique des *Tisserands* et la manière dont celle-ci participe au contenu de la pièce et à sa signification globale. Car la pièce est bien d'essence épique si l'on s'accorde avec le point de vue d'Hegel qui juge comme tel l'introduction des masses dans le drame. De fait, nous avons déjà relevé le côté épique de la pièce tant du point de vue de la forme – malgré la présence du chœur comme personnage rhapsodique – que de celle du contenu. Nous avons en outre remarqué à quel point le contenu du drame était, selon la formule de Szondi, « l'explosion de désespoir, au-delà de l'échange verbal entre deux personnages »²¹⁴. Là où l'analyse de Szondi nous paraît critiquable c'est lorsqu'elle exige un rapport étroit entre forme et contenu. Le premier signe de cette confusion tient au fait que Szondi considère la révolte comme un pis-aller, et affirme que les « conditions politico-économiques » des tisserands ne peuvent être transmises par la forme dramatique et « que la seule action possible dans ces conditions d'existence, est celle qui va *contre* elles : la révolte ».

²¹⁵ De fait, on a peine à considérer la révolte comme un pis-aller et il nous semble que c'est au contraire l'action la plus significative et la plus logique qui s'offrait à Hauptmann. Mais là où l'analyse de Szondi nous semble faire vraiment fausse route, c'est lorsqu'elle dresse un parallèle entre le binôme épique-dramatique et la dualité révolution-répression. Le retour au dramatique par le monologue final du vieux Ilse exprimerait pour Szondi un constat d'échec de la révolte,²¹⁶ alors qu'il nous semble que le coup de génie d'Hauptmann a été justement de montrer la victoire du collectif à travers l'échec de l'individuel, c'est-à-dire à travers la mort d'Ilse. Ce dernier n'a pas voulu participer à la révolte, mais il n'est pas pour autant épargné par la répression, et sa mort finit ainsi par représenter un contrechant grotesque qui met puissamment en relief la nécessité d'un soulèvement.²¹⁷ Pour prendre un parallèle dans le domaine d'un roman épique par excellence - *Guerre et la paix* -, on observera comment les deux batailles d'Austerlitz et de Borodino acquièrent une valeur historique d'autant plus grande que Tolstoï, pour une large part, nous les fait vivre à travers la conscience du Prince André et de Napoléon. Et s'il peut paraître plausible que la mort d'Ilse soit due à la nécessité de revenir à la forme dramatique, à « l'expiation à travers la mort »²¹⁸ propre au final tragique, elle ne nous

semble pas pour autant « cynique » ;²¹⁹ elle se présente plutôt comme un acte polémique, au sens étymologique de déclaration de guerre (*polemos*). Il nous semble d'ailleurs contestable que la mort d'Ilse, en tant que retour au drame, offre à ce dernier une « fin par excellence », une fois le rideau tombé. On a vu par contre que le final des *Tisserands* reste « ouvert ». Il nous projette hors-scène comme pour mieux distancier la révolte des tisserands et en faire un moment parmi d'autres dans l'histoire de la lutte des classes. Il lui confère également une valeur de parabole : la révolte gagne, elle sera écrasée, mais les choses ne seront plus jamais les mêmes, l'histoire aura fait un pas vers l'avant. Le défi des *Tisserands* nous paraît être justement celui de mettre en scène un sujet épique, augmenté d'un sujet collectif, sans pour autant recourir au « stratagème » du *stationendrama* ni à des formes explicites de « distanciation ». Hauptmann ne transforme pas l'action en un objet relaté par un sujet épique, et réussit néanmoins à ce qu'un « personnage exemplaire [les tisserands] » rende possible « ce que Szondi considère impossible dans le drame social: transférer des relations (un contexte) sociales aliénées dans l'actualité intra-personnelle. De plus, ces personnages sont reproductibles: ce qui est vécu subjectivement acquiert de ce fait une base objective. »²²⁰

Les Tisserands constituent ainsi un des exemples le plus explicites de cette « gamme de possibles » existant entre la clôture du drame et l'ouverture idéale de l'œuvre épique.²²¹

Au-delà de la question de la forme épique, on ne comprend pas non plus pourquoi la pièce, comme Szondi le laisse supposer, devrait se terminer sur « la répression de la révolte des tisserands »²²² alors qu'elle se conclut sur une victoire, certes provisoire mais extrêmement significative des ouvriers.

Mileine : Grand-père, y z'ont chassé les soldats du village, y z'ont pris la maison d'Dietrich, y z'ont fait comme chez Dreissiger.²²³

Que la sympathie envers les tisserands diminue au cours du dernier acte, comme l'interprète également Szondi, nous paraît encore plus discutable. Il est d'ailleurs très significatif de voir comment Hauptmann, généralement très critique sur la question de l'alcoolisme,²²⁴ décrit le vieux Baumert au dernier acte : sa complaisance et son humour sont manifestes et évoquent davantage le *vino veritas* que le désagréable galimatias d'un ivrogne :

« Des frères... maintenant on est tous frères. V'nez que je vous presse sur mon cœur (rires) (...) Voyons, Voyons, Gustave, r'garde moi un peu, quelle tête que j'ai ? faut que l'homme soye heureux. J'ai t'y ai pas l'air d'un prince ? »²²⁵

En revanche, c'est plutôt le vieux Hilse qui serait « ivre de religion » et qui verrait trouble :

Eh Ben, écoute Hornig, tu m'y connais. Tu peux m'dire à moi : « Père Hilse, y faut mourir demain », eh ben oui, que j'dirai pourquoi pas ? » (...) Mais que des tisserands, des hommes comme moi et mon garçon, qu'y z'aient fait des choses comme ça, c'est pas vrai, c'est pas vrai, jamais j'y croirai.²²⁶

Et c'est Louise, la belle-fille du vieux Hilse, qui met en évidence l'inversion de valeurs dénoncée par Feuerbach lorsqu'elle dénonce sa famille :

« Avec tous vos discours bigots... c'est ça qui m'a empêché d'élever mes enfants. Tous les quat' sont restés à s'languir ed'misère. Pas même de quoi le couvrir (...) C'est maintenant que j' suis une bonne mère que j'le redeviens. Y a pas une seconde de ma vie où je n'ai pas souffert el' martyre d'puis l'jour où j'ai mis au monde d'pauv' p'tits et qui s'consuamaient dans la souffrance jusqu'à c'que la mort ait pitié d'eux. Vous ant', vous alliez dans le cafards, réciter des prières et chanter des cantiques, pendant que j'me me mettais les pieds en sang à courir mendier une méchante tasse ed' lait battu ». ²²⁷

C'est le cri de la matière qui remet donc le monde sur ces pieds et il nous nous semble inéluctable que la pièce ne puisse s'achever autrement que sur l'éloge du matériel/collectif et sur la réfutation du spirituel/individuel. La mort du personnage individuel-idéaliste rehausse la vie du personnage collectif, même si elle n'a rien de glorieux. Et la mort elle-même n'a rien ici de mystique comme celle qui achevait *Les Mauvais bergers*, et qui faisait des ouvriers des « héros », des « saints » et même des « dieux ». ²²⁸ La mort pour un tisserand n'est que la simple conséquence de l'état des choses.

III. LA CHORALITÉ SYMBOLISTE

Le Naturalisme a été le mot de passe pour introduire, sous différentes formes, le personnage collectif sur les planches, et on a pu voir à quels remaniements cette intrusion a conduit le personnage individuel. Avec le Symbolisme, on assistera à une sorte de répartition à cette initiative. Ici, le personnage individuel réplique et oppose au collectif ses propres règles ; ou lui impose, en quelque sorte un remaniement symétrique.

Cette interaction n'est cependant pas aussi lisible *a priori* car on sait qu'aucun répertoire ne fut plus centré sur l'individu que celui qui se revendique d'inspiration symboliste. Pour reprendre les termes de Jean-Pierre Sarrazac, ce théâtre est en effet un « théâtre du moi » qui s'oppose au « théâtre du monde ».¹ Réduire la poétique symboliste à une simple « réaction idéaliste »² serait peut-être également excessif, mais il semble en revanche évident qu'aucun de ses personnages ne fut plus étranger à ce statut de « document humain » voulu par Zola. Le

personnage rêvé par le symbolisme est bien celui qu'Abirached a décrit comme un être « désincarné » :

« Désincarner le personnage, cela veut dire pour l'écrivain effacer toutes ses liaisons avec les contingences du monde et l'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé de l'histoire ».³

Les conséquences de cette désincarnation du personnage sont doubles. Les symbolistes seront, d'une part, portés à l'invention de divers avatars parmi lesquels nous soulignerons la récurrence du couple fusionnel; de l'autre, ils s'appliqueront à « refouler » - littéralement et conceptuellement - le personnage collectif en tant que foule ou, plus globalement, en tant qu'entité matérialiste menaçant les prérogatives du personnage individuel à monopoliser l'espace du drame. Un tel rejet était déjà à l'œuvre dans la théorie wagnérienne, mais n'avait pas encore trouvé de forme dramatique aussi accomplie que dans les pièces de Dujardin, de Claudel ou de Maeterlinck. Ce faisant, on verra qu'un tel déni finira par devenir ingérable, et qu'il reviendra à une pièce comme *Tête d'Or*, tout le mérite d'aboutir à un compromis où l'exaltation du moi ne méconnaît plus la foule en tant que véritable personnage collectif.

Mais pour que cette synthèse puisse aboutir, il aura été nécessaire d'en passer par le truchement d'un autre personnage, issu lui aussi l'outillage formel wagnérien: le chœur ou, plus précisément, ce que nous avons défini ici comme la *choralité symboliste*. Celle-ci n'est en effet bien davantage qu'un élément intermédiaire entre le collectif et l'individuel ; elle est l'expression de leur synthèse, « voix traversée par d'autres voix (...) indépendamment du filtre identitaire du personnage ».⁴ Car c'est bien cette forme chorale qui, dans *Les Enfants de Lucifer*, *Les Aveugles* ou *Tête d'Or* se fera entendre comme le médium apte non seulement à souligner, à cristalliser ou bien à dépasser la poétique du moi, mais aussi à réintégrer le personnage collectif historique à l'intérieur du drame.

Pour mieux comprendre les parcours fluctuants qui mènent à cette synthèse, nous proposerons tout d'abord une perspective d'ensemble de la poétique symboliste afin de mieux expliciter les concepts qui recomposent la dialectique du personnage individuel et du personnage collectif. L'analyse des *Aveugles* et de *Tête d'Or* permettra ensuite d'établir les conséquences offertes par le dépassement de cette poétique.

III.1 LE SYMBOLISME FRANÇAIS : PERSONNAGE TOTAL ET CHORALITÉ MULTIPLE

UN PERSONNAGE TOTAL ET FRAGMENTÉ

« La conception du roman symbolique est polymorphe : tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament ; en cette déformation gît le seul réel. Des êtres au geste mécanique, aux silhouettes obombrées, s'agitent autour du personnage unique : ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. Lui-même est un masque tragique ou bouffon, d'une humanité toutefois parfaite bien que rationnelle. - Tantôt des foules, superficiellement affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurts et de stagnances vers des actes qui demeurent inachevés. »

Jules Moréas⁵

Si la poétique wagnérienne peut être considérée comme le modèle de référence d'une grande partie des auteurs de l'aire symboliste, l'idée même de manifeste ou de programme semble incompatible avec l'hétérogénéité foncière du symbolisme. Sophie Lucet le confirme : « c'est en vain qu'on tenterait, sauf en indiquer la multiplicité des tentatives envisagées, d[']en dégager (...) le contenu précis d'une théorie établie »,⁶ et cela n'est pas moins vrai de la pratique dramatique. Cependant, on ne peut se défendre d'une certaine impression de monotonie à la

lecture des différents textes théoriques relevant de cette mouvance, car il s'agit souvent d'une philosophie en creux qui ne sait se définir que par rapport à ce qu'elle vise à nier. Par ailleurs, la trame générale du discours symboliste - de Jarry à Schuré en passant par Dujardin - se résume toujours au même refus de la matière à faveur d'une entité abstraite que l'on peut nommer âme⁷, être⁸ ou encore absolu impalpable.⁹ D'autres dénis se manifestent habituellement et qui s'expriment à l'encontre de l'histoire (tolérée cependant si elle n'excède pas XVI^e siècle et la période de l'Humanisme) ; du corps (qui n'est admis que pour exprimer le renversement d'un idéal : Ubu ou la figure du Malin dans *Lilith* de Remy de Gourmont) ; et du roman enfin, dès lors qu'il se limite à servir de miroir à la réalité extérieure. Sur un mode plus prédicatif, le Symbolisme revendique globalement l'avènement d'une œuvre d'art développée à partir d'un « moi » et dont la vision déforme ou recrée sans cesse la réalité.¹⁰ Et nous nous touchons ici au cœur de la question, à l'antithèse qui, mieux que toutes les autres nous aide saisir l'essence de la poétique symboliste, celle entre le « moi » et le « ça » - ou encore ce que nous pourrions nommer ici « le monde ». L'opposition n'est cependant que tactique et ces termes ne sont que rarement affrontés. En effet, le théâtre symboliste aspire à être l'expression d'un moi qui, tout en s'opposant à ce qui lui est extérieur, prétend l'absorber dans sa représentation, fut-ce par sublimation ; ce qui revient à dire que, comme dans la théorie de Wagner, le sujet lyrique s'épanouit jusqu'à embrasser la totalité mais sur un plan abstrait et retranché du monde, celui de l'œuvre d'art totale. Cette expérience qui recourt à la communauté des différents arts (peinture, littérature, musique...) a été tentée dans plusieurs mises en scène au Théâtre d'Art et au Théâtre de l'Œuvre¹¹, mais d'un point de vue théorique c'est plus logiquement dans l'idée du *Livre* (hypothèse d'un théâtre principalement mental) que la pensée symboliste atteindra le mieux l'essence de cette utopie dramatico-théâtrale.

On a vu que cette supériorité de la sphère du textuel était aussi le lot des auteurs naturalistes, notamment ceux de la première génération. Cette apparente similitude ne doit pas cacher le fait que ces deux points de vue sur l'incomplétude, s'expriment à travers deux médiums différents. Pour Zola, on le sait, c'est le roman, art du vrai, qui doit ramener le théâtre du côté de la vie réelle ; pour les symbolistes c'est plutôt la poésie, où la parole, qui « crée le décor comme le reste », et qui montre au drame la voie de sa régénération. Ce qu'il faut cependant souligner, c'est qu'en privilégiant le domaine vague et malléable de la vision intérieure - celui d'un

« théâtre dans un fauteuil » -, les symbolistes, tout en tentant de purifier la scène des scories réalistes, ne pouvaient que l'élargir à une variété des personnages et même à une pluralité de plans sur lesquels ces personnages agissent. Ce que Denis Blabiet dit du décor symboliste vaut alors tout autant pour ces personnages : « Visant l'invisible le symbolisme ne peut faire l'économie du visible », ¹² Cette contradiction ne fait que traduire la double pulsion qui habite ce théâtre, celle de la fragmentation et celle de la reconstitution d'une totalité. Cette double pulsion Mireille Losco l'a pointée dans la « *crise du lieu* » qui caractérise l'espace ¹³ du drame symboliste, mais elle l'a également étendue aux « soubassements épistémologiques du drame symboliste » où « la réinvention de la discontinuité s'allie à une vision structurée et non chaotique du Cosmos ». ¹⁴ Au niveau du personnage, comme chez Wagner, on pourrait donc avancer que c'est en devenant « personnage-mythe » que le personnage individuel pourra articuler l'absolu du moi et du monde. C'est en s'élevant à la généralité du mythe, que ce personnage transcendera la contradiction qui oppose l'être singulier et la collectivité.

LE PERSONNAGE-MYTHE

Il s'ensuit que presque tous les personnages des textes symbolistes ¹⁵ sont souvent grandioses et grandiloquents, qu'ils parlent la langue lyrique des demi-dieux et qu'ils sont ou prétendent être archétypaux. Ils incarnent, soit des protagonistes de la Bible ou de la tradition judéo-chrétienne (comme *Lilith* de Rémy de Gourmont ou *Joseph d'Arimatee* de Gabriel Trarieux), soit des figures de la mythologie classique parmi lesquelles Prométhée est l'un des plus appréciés ¹⁶. Ils peuvent aussi renvoyer à des créatures issues de la mythologie celtique ou du folklore flamand, voire, plus généralement, à une certaine iconographie du Moyen Age (*Merlin* de Schuré, les créatures de Maeterlinck, ou celles de Saint-Pol Roux). En général le drame symboliste est donc situé dans une époque reculée, même si celle-ci reste imprécise ou temporellement transversale, comme c'est le cas de l'*Antonia* de Dujardin. La volonté de revenir au *illo tempore*, qui dans le théâtre naturaliste était limitée à la valeur implicite de la théorétique, devient ici explicite. ¹⁷ Même Ubu, « acte terrestre » de ce personnage plus typiquement symboliste qui est César Antéchrist, « devient surhumain - c'est-à-dire mythique à force de bassesse. ¹⁸ Ce Polichinelle apocalyptique se moque de l'espace-temps conventionnel :

« L'action se déroule « nulle part », ou plus précisément « en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être ce Nulle Part... ».¹⁹ Parmi les trois éléments individués par Abirached comme constitutifs du personnage moderne, c'est sans doute le *typus*, la partie la plus exemplaire du personnage, qui domine la scène symboliste, alors que le *kharacter* est méprisé comme simple expression de la contingence. Plus précisément, c'est le troisième genre de personnage-type identifié par Abirached qui nous paraît correspondre le mieux aux créatures symbolistes : celui qui est « en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif » et à travers lequel « on perçoit, en transparence, la filigrane des ombres archétypales ».²⁰ On pourrait même avancer que, tandis que « le type classique est l'incarnation emblématique des valeurs, des forces, des intérêts reconnus d'une collectivité, le type contemporain, lui, s'autoproclame. ».²¹

Cette auto-proclamation se comprend aisément, si l'on suppose que ces figures archétypales servent aussi de masque au poète. Celui-ci peut être ouvertement cité comme dans *La Fille aux mains coupées* de Quillard, *Le Fils des étoiles* de Péladan ou encore *Babylone* du même Péladan qui prit le surnom de *Sâr* comme le protagoniste de la pièce. Cette figure cryptée de l'auteur a habituellement une attitude rêveuse et solitaire comme dans *La Joie de Maguelonne* de Ferdinand-Héroid, *Les Enfants de Lucifer* de Schuré, ou *Antonia* et *Le Chevalier du passé* du Dujardin. Cette forme d'autocitation, de « subjectivation de soi »,²² pour paraphraser la définition de Bourdieu, n'est pas seulement anecdotique, car c'est à partir de cette personnification du moi poétique que le drame se déroule, ou cherche à se dérouler, en nous confirmant de ce fait que l'épanouissement du lyrique est le noyau véritable du théâtre symboliste. Comme le note J.-P. Sarrazac:

« Cette étoffe légendaire du théâtre symboliste ne trahit pas seulement un désir de s'évader d'« ici et maintenant » vers un « ailleurs de toute éternité », elle témoigne également d'un effort pour élargir au maximum, dans le temps et l'espace, le microcosme dramatique et le faire accéder aux dimensions du macrocosme ».²³

La centralité du personnage mythe-poète pose néanmoins un évident problème dramaturgique, voire philosophique. Car une chose est de choisir le mythe, ainsi que Wagner l'avait fait, en tant qu'image totémique du peuple et même d'incarnation de l'esprit national ; une autre chose est de choisir « pour sujet, les sentiments, les idées, les passions, épurées et purifiées par l'absence de toute caractéristique d'une époque, considérés à leur seul point de vue éternel ».²⁴

Dans ce cas, on se prive en effet d'un socle figuratif et idéologique sur lequel asseoir les idéaux que l'on prétend d'évoquer. Dans la première hypothèse, le mythe se déploie, presque isolé, dans une *saga* et devient un véritable *mythos* (un conte) ; dans la seconde, l'incarnation physique du personnage-mythe sans autre référence apparente que lui-même risque de compromettre son caractère absolu et de le ravalier au rang de simple « personnage ».

LE COUPLE FUSIONNEL COMME SOLUTION DRAMATIQUE DU PERSONNAGE-MYTHE

Brunhilde à Siegfried : « Ce que tu ne sais pas / je le sais pour toi »

Siegfried, acte III, scène 3. 25

Ne serait-ce pas alors pour endiguer cette dérive que les dramaturges symbolistes ont parfois fait appel à un autre modèle wagnérien, celui du couple fusionnel? La figure scénique de cette dualité n'offrait-elle pas en effet une traduction tangible de la totalité subsumée par le personnage-mythe? Notons par ailleurs que l'ambiguïté semi-incestueuse de ces couples tient habituellement au fait qu'ils ne représentent que les deux visages d'une même réalité unicellulaire préexistante à leur vie consciente.²⁶ Chez Wagner, on en trouve l'esquisse chez *Lohengrin* puis, plus ouvertement chez les personnages de Sieglinde et de Sigmund dans la *Walkyrie*. Mais l'incarnation la plus célèbre et la plus imitée reste évidemment *Tristan et Isolde*, qui est précisément l'opéra le plus lyrique de la dernière période wagnérienne. Dans sa réécriture de la légende de *Tristan et Yseut*, le musicien allemand, en poussant aux extrêmes le binôme romantique amour-mort, avait placé les deux héros sous le signe d'une force irrationnelle mâtinée de mysticisme funèbre et à travers laquelle les deux personnages exprimaient non pas un simple refus des conventions sociales mais un véritable déni de la nature sociale de l'homme. Leur amour commence en pleine mer, après avoir bu un breuvage magique qui les arrache à la réalité pour les plonger en eux-mêmes comme dans un abîme sans fond; il se poursuit par une rencontre secrète et nocturne où ils chantent leur attraction pour le monde de la nuit et leur refus du monde diurne (c'est-à-dire social) et de ses mensonges. A ce mépris du jour correspond celui de l'identité personnelle à laquelle est préférée une unité mystique qui ne pourra se réaliser que dans la mort :

« Ainsi nous étions mort
Pour n'être plus séparés
Eternellement unis
Sans fin
Sans réveils
Sans effroi
N'ayant plus de nom
Enlacés dans l'amour
Donnés tout entiers l'un à l'autre
Pour ne vivre que de l'amour ».27

Leur désir s'accomplira dans la dernière scène où Isolde accourt au chevet de Tristan pour mourir avec lui après avoir été transfigurée par l'amour.

Les symbolistes français ont souvent fusionné ces deux dernières scènes (liées dans l'opéra par différents thèmes musicaux et notamment par le *liebestod* (littéralement « la mort d'amour », mais qui est aussi l'amour de la mort), la déclinant ensuite en une infinité de variantes. La première de ces adaptations se retrouve dans *Axël* de Villiers de l'Isle Adam²⁸, dont on connaît l'admiration pour Wagner et l'influence liminaire qu'il eut sur tout le théâtre symboliste. La scène d'*Axël*, véritable duo sans musique, occupe la quasi-totalité de la Quatrième Partie du texte, *Le monde passionnel*. Celui-ci se déroule pendant une nuit entière où Sara et Axël forment les projets d'avenir les plus exotiques. Quand vient le jour, ils refusent que l'ignoble réalité du quotidien vienne corrompre l'absolu qu'ils portent en eux et se réfugient dans la mort.²⁹ Le couple Sara et Axël présente ici tous les traits du couple fusionnel et de son caractère semi-incestueux -« Mon éternelle sœur »³⁰, « Oh Mon frère Axel ! »³¹- ils méprisent la vie qu'ils associent à une basse tache sociale -« vivre, les serviteurs feront cela pour nous »³². Cette configuration, on l'a dit, servira à maintes reprises les objectifs du théâtre symboliste. Elle traverse par exemple toute la trilogie d'*Antonia* de Dujardin sous la forme de trois duos nocturnes, où s'explicite l'éternelle poursuite entre l'âme et le monde. Si la

signification du couple n'est donc pas précisément identique à celle de *Tristan* de Wagner,³³ sa parabole est analogue à celle du couple wagnérien; les deux amants plongent vers l'indistinction de la nuit au point de remplacer leurs noms par des simples pronoms personnels:

LUI: Nuit de ravissement!

ELLE: Nuit qui rend l'amant à l'amante.³⁴

Dans *Antonia*, il n'y a que le mince écart d'une voyelle, le « e », pour empêcher une parfaite identité entre l'amant et l'amante. Encore une fois, cette homogénéité contient des traits semi-incestueux – « Cette sœur, est-ce un ange/Dont l'aile a frôlé quelle fange ».³⁵ De même, dans *Le Fils des étoiles* de Péladan il suffit à Œulohil d'entendre la voix d'Izel pour s'écrier « j'ai une sœur », et aussitôt après il qualifie son amoureuse d'« étoile sœur ».³⁶ Si la nature pastorale de cette pièce déroge au final funèbre du *Tristan*, tel n'est pas le cas des amants de *Sémiramis*. Sémiramis et Keith-Agour, pour qui l'amour n'est qu'un doublement de l'identité – Sémiramis : « l'amour est une passion douce, un mouvement paisible / on se complait dans un autre soi-même ».³⁷ Dans *Les Enfants de Lucifer*, le caractère funèbre du couple Phosphoros/Cléonice est particulièrement marqué³⁸ et manifeste tous les *topoi* du couple fusionnel : la nature unicellulaire – Cléonice – « Quand tu n'étais pas encore toi-même tu vivais splendide dans ma pensée »-³⁹ et du coup incestueuse – Cléonice : « Tu as été mon ami, mon frère, mon maître »⁴⁰. Dans *La Sœur Gardienne*, à la tension vers la mort s'ajoute un sous-entendu incestueux plus saillant puisque Maurice et Lucille, découvrent qu'ils ne sont pas frère et sœur, et qu'ils peuvent donc s'aimer. D'autre part, on a vu que cette figure était dans l'air du temps. Le couple Madeleine-Jean des *Mauvais Bergers* pourrait en être une variante au même titre que *Pelléas et Mélisande*, ce drame de Maeterlinck qui inspira le célèbre opéra antiwagnérien de Debussy.

Comme on l'a souligné d'emblée, la signification du couple fusionnel dépasse largement le cadre du rapport amoureux pour viser à l'expression d'une dialectique entre Moi et Soi, Homme et Monde, personnage individuel et choral, qui est véritablement au cœur de la poétique symboliste. Le basculement du moi au monde, le passage du microcosme au macrocosme, est d'autre part clairement lisible dans le *Tristan* de Wagner où les deux héros, dans leur fameux duo du deuxième acte, proclament clairement « ensemble »: « Alors c'est

moi / qui suis le monde ! ».41 C'est peut-être en raison de cette volonté d'appréhender le monde que Nietzsche voyait dans *Tristan* l' « *opus metaphysicum* entre tous », 42 pourvu que ce caractère métaphysique ne soit pas lu comme une simple transcendance. Car pour Wagner l'enjeu du couple fusionnel, pour paradoxal que cela puisse paraître, touchait l'essence politique du drame,43 sa mission étant d'incarner ce peuple dont on sait qu'il est le référent privilégié du *Wort-Ton-Drama*.

« Elsa, la femme –que je n'avais pas compris jusqu'alors- cette expression la plus nécessaire et la plus pure de l'Involontaire a fait de moi un révolutionnaire achevé. Elle était l'esprit du peuple, dont j'attendais, aussi en tant qu'artiste, la libération».44

Ici la sublimation de l'enjeu politique est encore plus paradoxale que dans la transfiguration du peuple en mythe et pourtant on a vu qu'elle se retrouve, peut-être d'une façon moins consciente, dans les œuvres de nombreux auteurs symbolistes. On pourrait même aller jusqu'à dire que le couple fusionnel y acquiert une signification ultérieure car elle se propose comme métaphore de la formule dramatique symboliste. De fait, en incarnant la possibilité de décrire le monde à travers le moi, le couple fusionnel exprime par là-même la dramatisation du mythe individuel et donc l'ouverture de celui-ci vers l'autrui, vers une dramaturgie des relations interhumaines qui, cependant, au moment où elle cherche à se déplier, se referme presque aussitôt sur ses propres funérailles. L'amour n'est donc ni le début d'une intrigue, ni sa conclusion,45 mais son berceau et à la fois son tombeau. De ce fait, le drame vise explicitement à mettre en scène l'écart minime entre ces deux visages d'une même réalité. Ainsi, lorsque Dujardin, avec *La Fin d'Antonia*, prend congé du symbolisme,46 il le fera à travers une négation de tous les *topoi* du couple fusionnel. Si l'union entre «la femme» qui «exorcisa la nature de son âme»47 et le berger «fils de la nature»48 permet sans doute de toucher l'absolu, celui-ci se présente comme un renoncement aux charmes du *liebestod*, et la pièce se termine sur une victoire de la vie exemplifiée par la naissance de cette sorte de messie terrestre qui est le fils de la Mendiante-Antonia –et pour que ce fils naisse, remarquons-le, le berger a violé la mendiante : on est loin de l'identité mystique du couple wagnérien. Rien ne pourrait exprimer plus clairement cette rébellion au royaume de la nuit wagnérienne que le dernier vers d'un des trois Rois mages venu assister à la naissance du nouveau Christ :

MELCHIOR: Midi, roi du jour, roi du monde/S'épanouit en splendeurs profondes.49

UNE DOUBLE CHORALITÉ

La figure du couple fusionnel qui peine à se créer un univers autonome nous offre ici une transition vers une autre figure plurielle, celle qu'on a déjà présentée comme expression de la choralité symboliste. Face à cette intériorité faussement bipolaire qui façonne la totalité harmonieuse du personnage-mythe, c'est en effet au regard de l'altérité et de l'extériorité que doit naturellement se construire le personnage choral afin d'exalter le plus explicitement possible le monadisme du personnage individuel. Dans le théâtre symboliste, la figure de ce personnage choral apparaît variée et extrêmement composite, car elle peut s'incarner sous trois espèces : la mélodie, le peuple ou le décor; et l'emploi des chœurs, au sens traditionnel du terme recouvre lui-même ces trois identités chorales distinctes. Mais voyons pour commencer comment le chœur en tant que « personnage actif » décline ces trois fonctions.

LES MULTIPLES FONCTIONS DU CHOEUR

S'agissant du chœur comme mélodie, rappelons tout d'abord l'interprétation pertinente qu'en a donnée Mireille Losco en voyant dans les chœurs (et notamment les chœurs hors scène) une tentative de compenser l'absence de orchestre wagnérienne et, plus globalement, de « *neutraliser* l'incomplétude latente du drame, c'est-à-dire son incapacité à appréhender l'infini. ».50 Cette analyse suppose un mouvement d'aller-retour entre le chœur et l'orchestre wagnérien car on a déjà constaté qu'une des fonctions de l'orchestre était de se substituer aux chœurs du drame antique.⁵¹ Mais la mélodie chorale peut aussi être interprétée de façon moins métaphorique, comme la mélodie chantée par le chœur lui-même et qui, dans ce cas, manifeste une tendance à récupérer la prosodie quantitative du vers grec pour la convertir en un appel au « souffle », au « mouvement » et au « rythme ».52 C'est par exemple le cas du chœur de *La Nef* d'Elemir Bourges :

VOIX DES BETES: Ho! Ho! Ho! Prométhée! Roi ô père de tout ce qui souffre!
Prométhée! Prométhée! Ho! Ho! Ho! Zeus permet que nous te parlions!⁵³

Même si Bourges, et plus globalement les auteurs symbolistes, ne parviennent pas à supplanter « toute approche référentielle » dans leur « recherche rythmique et musicale »⁵⁴, et on voit bien quelle part de maniérisme persiste dans leur conception de la rythmique chorale.

Outre la mélodie, le chœur peut être également l'incarnation du peuple. Les nombreux exemples de cette option peuvent surprendre dans un théâtre voué essentiellement à l'individuel mais, comme on l'a déjà précisé, ce choix se justifie comme un antidote indispensable aux repliements trop exclusifs du symbolisme sur la *psyché* ou sur le mythe-poète. L'efficacité du drame nécessitait donc parfois ce contrepoint. C'est le cas de la trilogie d'*Antonia* de Dujardin où les chœurs favorisent ainsi l'émergence d'un lien entre le monde éthéré d'Antonia et le monde réel ; ils incarnent la foule, se limitant à l'édulcorer par un minimum de stylisation. Celui d'un statut social en l'occurrence :

Chœur des bourgeois : Et votre gas

Ne le mariez-vous pas ?

Toujours en cavalcades

En mascarades

En sérénades

puisse-t-il se faire plus sédentaire

il nous donne du mal

C'est un original. 55

(...)

Chœurs des bucherons : Nous sommes les vieux paysans

Nous eûmes de pauvres parents

C'étaient aussi des paysans.⁵⁶

Le chœur permet aussi de mettre en scène la foule d'une façon détournée, sans l'embarras de sa présence peut-être trop prosaïque mais aussi porteuse d'un pouvoir de désagrégement qui

menacerait la centralité du mythe-poète. Ce chœur est donc loin d'être « la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entre entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible »⁵⁷, selon la formule de Roland Barthes.

Péladan, dont l'élitisme ne semble pas sujet à caution, n'hésite pourtant pas à faire du chœur non seulement l'incarnation d'un élément social mais encore celui d'une humanité plutôt grégaire, « la conscience moyenne, exactement l'honnête homme de notre grand siècle ; bon, sans héroïsme, détestant le crime, pitoyable devant les infortunés et surtout raisonnable ».⁵⁸ Dans les tragédies de Péladan, cette nature grégaire n'est pas aisément repérable car le monde de Péladan, continue d'être l'*illo tempore* des mythes, ce qui fait que la plupart de ses chœurs, même quand ils sont composés de figures triviales (chœur des vieillards dans *Œdipe et la Sphinx*, chœur de pasteurs dans *Le Fils des étoiles* ou encore des figures individuelles et spéculaires telles que le berger thébain et le berger corinthien ou bien le premier esclave et le deuxième esclave dans *Œdipe et la Sphinx*) sont toujours baignés d'une tonalité sacrée. En revanche, la fonction grégaire est parfaitement compréhensible au niveau de l'architecture de la pièce et, de fait, Péladan ne se sert jamais des chœurs pour créer une asymétrie ou pour mettre en cause la centralité du héros-poète. Au contraire, les chœurs de ses tragédies ne font que souligner l'hégémonie du personnage individuel, qui, comme dans la tragédie classique, s'élève alors à la conscience absolue de l'œuvre.

Parfois le chœur peut associer les fonctions mélodique et populaire. C'est encore chez Péladan qu'on en trouve le meilleur exemple. *Le Fils des étoiles* prévoit en effet quatre chœurs, dont deux sont visibles (chœurs de pâtres kaldéens, chœur des vieillards) et deux invisibles (chœur de mages, et chœurs de bergers-non signalés dans le *dramatis personae* et qui clôt le troisième et dernier acte). Il est tentant de voir dans cette symétrie la double transposition du chœur sous les deux formes de mélodie et de peuple/foule. Une telle abondance de chœurs dans l'œuvre théâtrale de Péladan s'apparente alors, avec le classicisme de son architecture dramatique, à une sorte de contrepreuve à ce qui était implicite dans la théorie de Wagner : une fois que toute la choralité latente se réincarne entièrement dans le chœur, l'œuvre dramatique ne peut que retrouver une sorte de forme absolue et close.

Les chœurs peuvent enfin être utilisés à la façon d'un décor humain. C'est le cas de

Sémiramis du même Péladan et dont le chœur formé par des « canéphores », des « thuriféraires », « dix chefs des légions en armes » et des « guerriers ». On atteint ici quasiment aux effectifs d'un d'opéra.⁵⁹ Cette fonction spectaculaire est encore plus explicite dans *Lilith* de Gourmont où les chœurs de Séraphins, des Chérubins, des Trônes, des Dominations, des Vertus et des Anges commentent la transformation de la Val d'Hébron en Paradis Terrestre et nous semblent offrir une valeur d'accompagnement qui est plus visuelle que musicale. A cette liste, on pourrait ajouter également plusieurs figures chorales qui traversent *Césars Antéchrist* de Jarry, comme par exemple *les Ifs*, qui « poussent le long des pèlerinages, semblables au Chandelier à sept branches de Jérusalem »⁶⁰ et qui psalmodient en latin, mais aussi tous ces objets-chœur clairsemant ce drame mental : le ciboire, le scarabée, le reflet, l'orle, la fasce, la fleur de lys et naturellement le bâton à physique dont la valeur purement sémiotique⁶¹ ne doit pas forcément offusquer celle iconographique.

UNE CHORALITÉ MULTIPLE

LE DECOR

De toute évidence De Gourmont attachait une importance particulière aux capacités expressives du décor comme en témoigne la scène d'ouverture de *Théodat*, qui est un véritable miroitement d'effets visuels et où la matière semble sur le point de s'animer:

«Les murs sont tendus de tapis et le plafond de voiles peintes: sur le tapis d'une sombre jaune des lions rouges dardent leurs langues, ainsi que des flammes, et le bleu de toiles peintes est semés d'étoiles d'or, comme un firmament, et de croix d'or comme un paradis »⁶².

Ici le décor, comme dans la théorie de Zola, semble vouloir façonner l'identité du personnage et, en même temps, selon un procédé plus proprement symboliste, il a une fonction rhétorique, exprimant par métonymie la signification générale de la pièce : le décor est alors signe de la sensualité qui va piéger Théodat. Dans *Lilith*, le rôle actif du décor est encore plus évident, et la transformation de la Vallée d'Hébron se déroule sous nos yeux par l'effet suggestif des

descriptions :

«A son commandement, une murmurante fontaine jaillit au milieu de la pelouse destinée aux jeux de l'après-midi; puis elles se devisent en quatre charmants ruisselets, qui s'en vont vers les quatre points cardinaux, pleins d'iris et de rires, de poissons et de chansons».63

Ce procédé sera encore plus éloquent dans son Théâtre muet où « le rideau se déchire » et la scène est envahie par « un paysage d'hiver » presque lyrique, et où « Les montagnes de l'horizon s'éveillent dans l'attitude d'une femme couchée, nue et frissonnante ».64

Un autre exemple du décor en tant qu'accompagnement visuel est donné par *La Fille aux mains coupées* de Quillard, dont le texte est fait de vers rimés qui alternent avec des descriptions puissamment baroques: « dans la chambre silencieuse où flotte par les vitraux glauques la soie resplendissante de l'aurore, la fille est agenouillée et prie en sa blancheur adorable de lys ».65 Enfin, on observe parfois le souci de mêler visualité et sonorité:

« Dans son indicible douleur, Le Poète Roi jette la lyre qui se brise en un lamentable sanglot et le cri des fibres est si déchirant que La JEUNE FILLE tremble d'effroi et d'amour »66

Peu importe alors que ce décor soit impossible à réaliser ; on voit qu'il est ici davantage conçu pour le livre que pour le théâtre, mais son pouvoir conceptuel et sa musique visuelle n'en sauront pas moins trouver sur scène des équivalents plastiques proprement spectaculaires. A ce titre, *La Fille aux mains coupées* et *Théodat* furent les productions qui auront le plus contribué à établir la renommée du Théâtre d'Art. 67

LA MELODIE VERBALE

Par ailleurs, cette tapisserie visuelle qui donne silencieusement la réplique au personnage individuel constitue aussi un des paramètres essentiels du programme symboliste visant à la communion de tous les arts au sein d'une totalité agissante. Dans ce concert de l'œuvre d'art totale, l'apport sonore ou auditif constitue un partenaire majeur que le modèle wagnérien imposait implicitement. Par métaphore, c'est le partenaire musical, l'interlocuteur indicible et

incontournable du drame de l'avenir. Il nous semble donc indispensable de compléter notre recension des personnages choraux du théâtre symboliste par ceux qui formeraient un équivalent acoustique de la tapisserie visuelle : les effets de « tapisserie sonore »⁶⁸ que nous comparerons ici à la mélodie infinie de Wagner.

Précisons néanmoins que la mélodie verbale symboliste n'est pas systématiquement inspirée des principes wagnériens. Certains auteurs comme Quillard (*La Fille aux mains coupées*), Louis Ferdinand Hérold (*La Joie de Maguelonne*) ou bien Régnier recourent à un alexandrin plus ou moins modulé en longueur et suivant la disposition des accents sans autant l'enchaîner à une action dramatique, mais en le laissant plutôt glisser de plus en plus vers une sorte de dérive enchantée. C'est notamment le cas de *La Gardienne* de Régnier ⁶⁹ qui commence avec un décor presque dramatique: « le maître sort de l'un des sentiers de la forêt soutenu par ses frères d'armes » pour glisser progressivement vers le monologue, la disparition des apparences phénoménales et l'entrée dans un monde de pure abstraction (la gardienne, personnification de l'âme, qui accueille « le maître » dans son manoir de songe et de sagesse »⁷⁰. Ici la mélodie verbale finit par déborder le personnage en se proposant elle-même comme un personnage à part entière, dans une autonomie que la mise en scène de Paul Fort semblait avoir parfaitement captée.⁷¹ De fait, la finalité de la parole cesse d'être la « représentation » qui « était le titre de tout langage », ⁷² pour se fermer dans un auto-référencement sans fin. La conséquence en est que le verbe poétique ne se charge plus seulement de recréer une musique mais qu'elle forme aussi un décor. On en trouve un notamment un exemple dans ce monologue de facture apparemment classique : « Tout l'appareil brutal de sang et de victoire/Et les chevaux et les caparaçons de moire/les poings dur qu'emailent d'acier les gantelets/ Les torses amples et bombant les corselets »⁷³. Ce qui distingue ce monologue descriptif d'un monologue similaire de Racine, par exemple, c'est qu'ici l'attention est déplacée du contenu-action au détail-décor.⁷⁴

Quoique distinct, ce traitement de la parole n'est donc pas très éloigné de celui des dramaturges qui ont essayé de reproduire les procédés de l'orchestre wagnérien. A propos de ceux-ci, Mireille Losco a justement identifié dans le *leitmotiv cryptowagnérien* une référence autre que celle des chœurs, à l'*orchester* dans le théâtre symboliste. Ce *leitmotiv cryptowagnérien* se présenterait sous la forme d'« un rythme incantatoire, (...) une rengaine (...) une carapace lyrique que se donne le drame contre toute menace de manque »⁷⁵ et qui, en se renfermant dans

l'autocitation, « vise bien à nier la temporalité elle-même, c'est-à-dire l'idée d'une succession et d'une pertinence d'ordre temporel ».76 On se souviendra que ce rôle était déjà assumé par le couple fusionnel, à la différence que ce dernier restait à l'intérieur du drame alors que l'orchestre se veut comme une force extérieure capable de manipuler et de transcender les personnages. Pour notre part, nous resterons réservés sur l'importance attribuée à l'emploi du *leitmotiv*⁷⁷ et notamment sur sa capacité à former la « carapace du drame ». Cet emprunt ne constitue manifestement qu'un élément parmi d'autres de l'« orchestration verbale »⁷⁸ symboliste. De fait, c'est bien davantage la « mélodie infinie » (*unendliche melodie*) que des auteurs tels que Dujardin et Péladan cherchent à imiter, car c'est cette mélodie infinie qui incarne la totalité de l'orchestre wagnérien alors que le *leitmotiv* n'en constitue qu'une partie et, de surcroît, liée aux personnages individuels.⁷⁹ En cela nous ne faisons que nous référer à la conception que Wagner avait lui-même de la mélodie infinie lorsqu'il affirmait que celle-ci « embrasse l'œuvre toute entière »,80 et qu'elle absorbe le fragment au moment même où elle crée la totalité de l'œuvre. En cela Wagner préfigure clairement la dialectique entre la partie et le tout qui est, comme on l'a déjà indiqué, au centre de la dramaturgie symboliste.⁸¹ Quoi qu'il en soit, la tentative de vouloir « re-crée » la mélodie infinie s'annonçait à priori stérile ou au pire absurde car, selon Wagner, le rôle de la mélodie infinie était précisément de donner forme au vide que la parole ne devait pas combler, si elle ne voulait pas étouffer l'indicible ou l'ineffable du silence :

« En vérité, la grandeur du poète se mesure surtout par le fait qu'il s'abstient de dire afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la « mélodie infinie ». 82

La mélodie infinie se trouverait ainsi, par rapport à la parole dramatique, dans la même position que cette « description continue » que Zola rêvait d'incarner dans les décors : « L'orchestre du symphoniste moderne, au contraire [du chœur], est mêlée aux motifs de l'action par une participation intime ».83 Dans les deux cas la parole purement dramatique se verrait obligée d'englober un élément étranger pour le restituer ensuite sous une forme exclusivement verbale. Le nom des auteurs qui se sont essayés dans cette poursuite à l'absolu de la musique est connu : Dujardin, Péladan, Vincent d'Indy (si on peut le considérer un dramaturge), Elémir Bourges.

De ce nombre, Dujardin est sans doute celui qui essaya avec plus de conviction de créer une transcription purement littéraire du *Wort-ton Drama*, et cela non seulement par sa tentative de créer une texture sonore aussi liquide que possible, mais aussi en vertu d'une architecture dramatique bâtie sur des «scènes, longues, [avec] peu de personnages, jamais plus de deux ou trois, mais un dialogue abondant».84 Cette fidélité est le fruit d'une lecture de Wagner qui est d'abord technique. C'est en premier lieu la musique de Wagner qui intéresse Dujardin, et si cette musique est le reflet d'un absolu, celui-ci n'est pas une structure mythique gisant au-dessous de la réalité quotidienne, mais une essence principalement individuelle quoique abstraite :

« La musique expression de vie supérieure, et réelle de l'âme, est la force capable à l'auditeur idéal (idéal. Le Pur et le Simple) pour suggérer toute la vie supérieure de l'âme ».85

D'après Dujardin, Wagner n'aurait choisi l'opéra comme moyen d'expression que pour faire mieux comprendre aux hommes cet absolu de l'âme.86 Si on la privait de la musique, la *Walkyrie* n'irait pas au-delà d'un «beau mélodrame de cape et d'épée et de métaphysique », 87 et *Parsifal* constituerait l'apogée du drame wagnérien en dépit du fait que « dans le texte, il n'y a qu'anecdote ; dans l'ensemble du texte et de la musique il ne peut y avoir qu'illustration d'une anecdote ou musique additionnée d'une anecdote ».88

Quant à la translittération de cette musique, on sait que Dujardin recourt à une versification très particulière, composée de vers souvent très brefs, notamment dans *Antonia*, le premier volet de la trilogie, où la rime revient pour trois ou quatre vers de suite de façon presque obsédante :

«Quand les cheveux

Encadrent les yeux

De ces replis soyeux

De ces reflets mystérieux

Jeune femme

c'est l'âme

qui s'exclame».89

On a déjà évoqué les emprunts potentiels que Dujardin aurait fait à *Tristan*, mais sa dette est plus explicite dans son texte « Pour la vierge du roc ardent » où il compose une sorte réécriture de l'acte III, scène 3 de la *Walkyrie* ou l'acte III, scène 3 de *Siegfried*: « Siegfried, Siegfried, sur le roc du feu / Cueille la fleur de feu/traverse le feu / ne crains pas le feu/sous la garde du feu / fleurit la fleur de feu / Pour toi fleurit, oh cueille-la, la fleur de feu / cueille la fleur de feu ».90 Une fois encore, il ne faut donc pas confondre réitération et *leitmotiv*. Chez Dujardin, le procédé réitératif ne semble pas s'inspirer du *leitmotiv*, mais se propose comme une sorte de renversement de l'insistant procédé allitératif utilisé par Wagner dans ses drames que le même Dujardin avait traduit dans la *Revue Wagnérienne*.91 Dujardin, fidèle à la tradition du vers français qui, contrairement à l'allemand, est centré principalement sur la rime, déplace la réitération du début à la fin du vers. Ensuite il garde ce procédé plus ou moins inaltéré jusqu'à la fin de la trilogie, conscient que seul une telle uniformité, en dépit de sa monotonie, pouvait reproduire le *continuum* de la mélodie infinie qui, comme le monologue intérieur dans *Les Lauriers sont coupés* ou *Les Hantises* « a pour objet d'évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage ».92 Et c'est pour que ce flux verbal domine la scène que Dujardin, d'entrée de jeu, souhaite l'expurger de tout autre élément, notamment visuel, censé lui faire concurrence. Sa préoccupation est alors de ramener le texte à la « fruste nudité » des « maitres du XVIIe siècle »,93 et cette indication laisse supposer que le modèle classique continue de tramer des propositions apparemment plus novatrices. 94

LE PEUPLE

Cet empire merveilleux de la nuit, ignoré de la foule...95

Dans sa thèse sur le théâtre symboliste, Anne Pellois a parfaitement isolé les très rares moments où les dramaturges symbolistes ont ouvertement mis en scène le peuple : *Les Aubes* de Verhaeren, *Le Fumier* de Saint-Pol Roux et surtout *Les Enfants de Lucifer* de Schuré. Chez ce dernier, on trouvera notamment une attention différente à l'œuvre de Wagner : son écoute n'est plus musicale comme chez Dujardin, mais culturelle et politique.96 Et ce regard engage

une perspective immédiatement différente sur la représentation du personnage choral. La foule entre ici en scène.

Schuré perçoit en effet que chez Wagner la musique s'éloigne de l'abstraction pour devenir une valeur instrumentale, « fécondante » ; une force sociale capable de « s'infiltrer sous formes diverses dans toutes les couches, [de] pénétrer notre éducation et [de] devenir ainsi l'âme de notre culture esthétique ».⁹⁷ Dans ce mouvement, la musique trouve dans le peuple son allié naturel, et « le chant populaire » devient ainsi « l'âme naissante et vibrante » du « concert humain ».⁹⁸ Il en ressort une conception du théâtre en tant que fête civique et sacrée qui soude la foule en un peuple, ⁹⁹sans pour autant que Schuré renonce à la supériorité de l'individu sur le collectif, du lyrique sur le dramatique.¹⁰⁰ D'ailleurs, sa théorie dramatique s'appuie sur un renforcement de l'individualisme wagnérien :

« C'est sur le poète qu'elle agit avec plus de force. Le poète n'est pas comme le peuple qui chante, une simple voix de la nature soumise au rythme des saisons et de travaux, au cycle réglé de la vie, à la tradition vénérable. Il est une personnalité distincte, une volonté consciente et son chant veut être une action ».¹⁰¹

Cela pourrait induire à penser que Schuré, comme Péladan, vise à créer dans ses drames une double mélodie verbale, une pour le mythe-poète et l'autre pour la foule-peuple, mais ses textes se refusent à cette interprétation. Qu'il en soit plus ou moins conscient, c'est la théorie même de Wagner que Schuré met en scène et non sa musique. Le refoulement de l'élément musical est particulièrement repérable dans *Les Enfants de Lucifer* et *La Sœur gardienne*, qui, malgré une certaine tendance à la boursoufflure et à une terminologie abstraite (La Mort, La Vérité, L'Holocauste), sont écrits dans une prose plutôt simple, sans aucune complexité syntaxique visant à créer une pâte sonore quelconque. Dans le « Théâtre de l'âme », l'orchestre hors-scène est remplacé par la foule hors-scène. Et on verra qu'il est légitime de parler ici de foule plutôt que de peuple. D'ailleurs, ce dernier, même dans la théorie de Schuré, est toujours tenu à distance par l'arme de l'idéalisation – « un peuple sachant vivre en harmonie et en communauté avec la nature environnante ».¹⁰²

Face à cet entité moutonnaire, le mythe-poète, qui, dans *Les Enfants de Lucifer*, s'appelle Théoklès – puis Phosphoros, une fois qu'il est devenu disciple de Lucifer - semble répondre à l'idée que Schuré se fait du poète : un être en quête de la « Vérité » et qui a pour seuls

compagnons « la solitude et le silence ».103 Revenu à Dyonisia après dix ans d'exil, Théoklès s'est fixé comme mission de porter la révolution dans sa ville natale en lui révélant les lueurs de vérité qui l'ont traversé pendant son pèlerinage. 104 C'est dans ce but qu'il fait appel à Lucifer, afin que l'ange déchu lui confère le pouvoir de transmettre son message, de le faire passer du domaine du moi à celui du monde. Dans sa lutte il trouvera l'appui de Cléonice, une vierge qu'il convertit au credo de Lucifer, mais sa mission échoue car le peuple de Dyonisia, malgré son nom, réagit avec les caractéristiques négatives de la foule.

Damis : Ecoute ce cris ! que faire avec ce peuple ?105

Ce peuple-foule ne peut en effet s'identifier à la parabole prophétique du héros-poète ; il ne sait que répéter les mots d'ordre des maîtres : « A mort » A mort ! »106, et cette passivité, d'une certaine façon, le relègue déjà hors-scène. Dialogues et didascalies nous le montrent d'ailleurs toujours inerte et inconscient des enjeux politiques dont il est pourtant l'objet. Il est alors inévitable que, même si dans un premier temps il appuie Phosphoros (lorsque celui-ci prend le pouvoir), il finisse pour seconder le dessin de César, de l'Evêque et du Pontife de Bacchus (trois faces du même pouvoir temporel) plus forts et plus habiles en propagande que l'ombrageux « enfant de Lucifer ». Dans cette opposition entre le héros et la foule, le « Théâtre de l'âme » n'est pas très différent du « drame historique » « dont le sujet éternel est « la lutte entre l'individu puissant et la société ».107 Il reviendra à nouveau au couple fusionnel, Phosphoros et Cléonice, de faire basculer *Les Enfants de Lucifer* de l'action à sa négation, et, sur le plan du contenu, de la dimension historique au métaphysique. Ainsi comprend-t-on que le vrai sujet de l'œuvre n'est pas la transformation du monde, mais son abolition à travers la mort, et Phosphoros, à la fin de la pièce, comprend lui-même que la véritable victoire n'est pas la réalisation de l'utopie dans la vie civile, mais la mort. Ce que Schuré nous laisse donc entendre, c'est que le malheur du peuple de Dyonisia ne tient pas à ses conditions matérielles – dans la pièce il n'est jamais fait mention de sa famine ou de l'oppression du pouvoir- mais à son incapacité à partager l'idéalisme de Phosphoros et Cléonice. Si, dans *Les Mauvais bergers* de Mirbeau, on assistait, par rapport aux *Tisserands* de Hauptmann, à un glissement du collectif vers l'individuel et du matériel au spirituel, ici c'est un véritable renversement qui se produit entre ces deux catégories. Avec Mirbeau, le destin du couple Madeleine/Jean finissait par incarner et sublimer dans l'individuel celui de la révolte ouvrière tout en continuant à trouver

dans celle-ci ses raisons d'être,¹⁰⁸ dans *Les Enfants de Lucifer* c'est clairement le concept spirituel incarné par le couple semi-incestueux qui est à l'origine de l'action et de la révolte¹⁰⁹- ils représentent « la promesse d'une renaissance, l'espoir de la liberté de l'âme ».¹¹⁰

Ce rapport de force entre le monde métaphysique du couple fusionnel et celui de la cité paraît se renverser dans le deuxième volet du « Théâtre de l'âme », *La Sœur gardienne*. Vaguement inspirée de la vie de Chateaubriand et de sa famille, et notamment de la passion éprouvée par l'écrivain pour sa sœur Lucille, *La Sœur Gardienne* met en scène un peuple d'une nature moins soumise que celui des *Enfants de Lucifer* : le peuple de la Révolution. Il semblerait alors que Schuré abandonne la parabole pour l'Histoire et qu'il nous propose désormais une image d'un peuple maître de son destin. Cela est partiellement vrai, et sans doute le peuple de *La Sœur gardienne* n'est-il plus comparable à la foule des *Enfants de Lucifer*, néanmoins la dédicace de la pièce invite à plus de réserve. La pièce est en effet dédiée « à l'âme celtique de la France » et ambitionne donc plus largement à exprimer l'éternel combat entre l'âme celtique et l'âme romaine qui est un thème auquel Schuré consacrera d'ailleurs d'autres écrits.¹¹¹ Le peuple est donc ici toujours une abstraction, un « éon » pour reprendre le terme utilisé par Eugène D'Ors dans son étude sur l'art baroque.¹¹² Cependant, c'est bien en raison de la matérialisation du peuple que le couple fusionnel, voué à une mort sublime (envisagée lorsque les deux amoureux se retrouvent à la source de Morgane), ne se conclut que sur la mort de Lucille. Maurice restera seul et aura la tâche de guider le peuple vers son entéléchie, la victoire de l'âme celtique et l'utopie d'une société idéale en Amérique du Nord. On le voit, le peuple de *La Sœur gardienne* ne cesse d'être relégué dans le hors-scène. Dans *Les Enfants de Lucifer* c'était sa passivité qui le confinait aux marges de l'action, dans *La Sœur Gardienne*, c'est sa fonction de corrélat social du personnage-couple. Rien ne saurait mieux éclairer ce choix que le monologue délirant de Lucille anticipant les événements à venir :

Mon Dieu que d'échafauds... que de testes coupées... quelle mer de sang.... (A voix basse) Quoi ? Le Roi ?... La Reine aussi ? Ah ! le couperet ! ¹¹³

III.2 LES AVEUGLES : DIAGNOSTIC D'UNE ABSENCE

*Ayez pitié de mon absence
Au seuil de mes intentions !
Mon âme est pâle d'impuissance
Et de blanches inactions*

Maurice Maeterlinck, « Oraison » 114

Un groupe des douze aveugles, six femmes et six hommes, sont assis au milieu d'une forêt nordique. Le vieux prêtre, qui les a conduit jusque-là pour leur promenade habituelle hors d'un l'hospice, est mort et gît inaperçu parmi eux. La seule personne à même de le voir est le nouveau-né de la cinquième aveugle, mais il est ne peut ni marcher ni parler. De plus en plus effrayés, les aveugles sentent monter le froid et tomber la nuit. Toute tentative de comprendre où ils se trouvent est inutile. Leur dialogue se transforme en une série des suppositions sans fondements et de souvenirs avortés. Lorsqu'ils découvrent le cadavre du prêtre leur angoisse ne peut qu'augmenter; ils sentent des présences imprécisées s'approcher, remuer entre leurs corps immobiles.

On a vu que l'absolu symboliste se définit presque toujours par défaut, comme une entité appréhendable par l'individu mais incommunicable au reste du monde. En ce sens, la fracture qui s'instaure entre le personnage singulier et le personnage collectif peut être lue comme un symptôme de l'impossibilité de passer du microcosme au macrocosme. L'invention du couple fusionnel semble alors le seul moyen pour tenter de concilier ces deux entités. La structure toujours asymétrique, voire « proliférante » des drames symbolistes, témoigne d'une telle disjonction. En outre, les héros symbolistes sont eux-mêmes structurés par le désir toujours déçu d'atteindre l'absolu, dans un hors-scène apparemment infini ou plus précisément inaccessible par principe. Dans cette quête, on a vu que le chœur symboliste pouvait parfois servir de pont entre le personnage et une réalité autre, souvent imprécise, mais qui semblait receler la promesse d'un accomplissement que le mythe symboliste ne parvient jamais à trouver en lui-même. De ce fait, ce n'est qu'au moment où le personnage choral assume un rôle grégaire face au héros (le peuple chez Schuré, ou les chœurs symétriques chez Péladan) que le drame symboliste accède à une sorte de stabilité - et cesse d'apparaître comme un laboratoire d'idées.

C'est de ce constat qu'il faut partir pour saisir la nouveauté que Maeterlinck apporte à ce théâtre.

Pour cet auteur, l'absolu est en effet admis comme une valeur perdue: « L'esprit humain possède depuis trois quarts de siècle une évolution dont on n'a pas encore une vue bien claire, mais qui est probablement une des plus considérables qui aient eu lieu dans le domaine de la pensée ».¹¹⁵ Une telle évolution a « rendu presque impraticables un certain nombre d'incertitudes, et ces incertitudes étaient celles justement où florissaient les beautés les plus hautes »,¹¹⁶ c'est-à-dire l'absolu, ou la poésie pure qui étaient au cœur du projet théâtral symboliste. On sait que Maeterlinck donne à cet absolu défunt un nom très évocateur et surtout riche en résonances dramatiques : le « troisième personnage », et qu'il en regrette l'absence pour des raisons esthétiques.¹¹⁷ C'est peut-être à cet effacement de l'essence et à son remplacement par une existence marquée par l'incertitude que l'on doit certaine ressemblance entre la dramaturgie de Maeterlinck et la philosophie sartrienne, notamment avec celle du premier Sartre pour qui l'homme, l'« être », se résout à un cogito incapable d'appréhender la réalité extérieure. On sait que cet état conduit Sartre à une pensée du « néant », le corolaire obligé de l'être mais aussi la garantie de sa liberté d'action. Pour Maeterlinck, en revanche, la disparition du troisième personnage - que l'on peut nommer également « personnage sublime » ou l'« inconnu sans visage »¹¹⁸, - conduit le monde à se structurer autour d'un vide défini comme une « totalité atemporelle et négative ».¹¹⁹ Celle-ci s'exprime ou se ressent comme une forme d'absence, de non-dit ou de suspense, dans presque tout le théâtre de Maeterlinck ; mais c'est sans doute dans *Les Aveugles* que cette conception atteint son apogée et imprègne la totalité du drame. Les personnages-mythes du symbolisme français cherchaient l'absolu, les aveugles le subissent. Par conséquent, les relations entre personnage singulier et personnage choral ne procèdent plus ici de la complémentarité mais de la superposition, voire de l'écrasement, et on verra que la principale caractéristique des *Aveugles* conduit à l'annulation réciproque des éléments en présence, plutôt qu'à leur coexistence.

EFFACEMENT DU PERSONNAGE

Restait cependant à résoudre la difficulté d'exprimer scéniquement la négativité produite par l'absence du troisième personnage : comment l'incarner dans des personnages tangibles et au sein d'un texte qui, de surcroît, a choisi de respecter une certaine architecture dramatique.¹²⁰

De quelle manière Maeterlinck rendra-t-il « convexe », pour reprendre la terminologie de Saint-Pol-Roux,¹²¹ la « concavité » idéale de ses créatures ? Une fois admise l'impraticabilité de la marionnette ou d'autres créatures improbables - « ombres », « reflets », « projections de formes symboliques » ou « figures de cire »¹²² - imaginées par l'écrivain belge pour se substituer à l'acteur en chair et os, comment figurer cet « horizon du personnage »,¹²³ comment projeter un (im)personnage qui ne soit plus ce « filtre importun », cet « écran qui ne cesse de s'interposer entre l'acteur et le public » ?¹²⁴ Dans *Les Aveugles*, la réponse est apparemment simple: la cécité des acteurs sera le stratagème permettant de dissiper cet écran et de faire admettre l'inexistence du personnage. Si les yeux sont les miroirs de l'âme, l'aveuglement des acteurs sera la manière la plus efficace pour priver leurs personnages de leurs encombrantes individualités. Le charme de la marionnette résidait dans le fait qu'elle possédait « une âme morte ». Et n'était-ce pas justement cette ablation de l'âme qui permettrait au poète et au « héros » de se glisser dans des créatures dont « une âme jalouse » s'était engagée « à défendre l'entrée » ?¹²⁵ Il y a presque une logique métaphorique dans *Les Aveugles*, où c'est la cécité qui permet de toucher « l'invisible » et de ne pas s'égarer dans la prolifération du « visible ». Pour traduire l'absence du troisième personnage, il faut donc réduire les autres personnages à des entités creuses, des vides à remplir. Cette annulation, Maeterlinck l'accomplit de façon presque chirurgicale, en extirpant tous les traits identifiants des personnages, à commencer par leurs liens sociaux qui sont effacés d'entrée de jeu.

Premier aveugle-né : D'où venez-vous donc ?

La jeune aveugle : Je ne saurais le dire. ¹²⁶

Sur le chemin de l'aliénation et du refoulement de la pulsion sociale, les aveugles vont beaucoup plus loin que les vieux Hilse des *Tisserands* puisqu'ils sacrifient leur essence non à un dieu pourvu de certaines déterminations, mais à ce « mystère de l'univers » en fin de compte sans attribut et imperméable à toute sorte de définition; il s'agit d' « un être négatif, c'est à dire nul ¹²⁷ et tout de même radicalement « hostile.¹²⁸ S'il est vrai que le personnage fonctionne ici, du moins partiellement, comme une *persona*, un masque témoignant « d'un envers nocturne, solennel ou sacré de la réalité »,¹²⁹ son statut se définit surtout à partir des deux autres éléments individué par Abirached comme constitutifs du personnage, le *character* et *typus*.

Aucun doute que le *character* soit ici éradiqué, mais ce ne sera pas au profit de sa partie la plus exemplaire, le *typus*, l'archétype mythique comme c'est l'usage dans la plupart des pièces symbolistes. Au mieux, le *typus*, l'essentialité, persiste, mais dans sa nature de vide, de privation, là où le public, ainsi que le troisième personnage, pourra aisément s'asseoir pour y contempler sa propre nature d'« *absence rendu présente* ». 130 Mutilation du corps et extranéité du contexte social sont donnés *a priori* et interagissent l'un avec l'autre pour faire des aveugles un groupe des déracinés sans biographies, irrémédiablement condamnés à la paralysie.¹³¹ Si la fracture avec l'absolu, faisait des héros symbolistes des chevaliers errants, des « personnages créatures »¹³² en quête d'une identité impossible, dans *Les Aveugles* aucune vaticination n'est même envisageable. Le mythe symboliste abandonne ici toute velléité d'atteindre au surhomme, à ses armures et à son chant sublime ; nulle autre voie que l'anonymat. Simples *quidams*, les *Aveugles* restent cependant nommés, et en dépit de leur caractère parfois risible, leurs personnages restent des « porteurs d'âme », les héritiers d'un romantisme qui résiste encore dans cette forêt du nord balayée par le vent. 133

UN CHŒUR FUSIONNEL

Une fois que l'absence a silencieusement et imperceptiblement investi la scène, l'échec des relations interhumaines pourra faire suite à l'annulation du personnage. Si, lorsque le rideau se lève, les femmes et les hommes sont déjà séparés et continueront de le rester en dépit de tous leurs efforts pour se rejoindre, ce n'est pas simplement parce que le prêtre en a voulu ainsi, ou en raison du chaste sadisme de Maeterlinck, c'est parce que ni l'amour et moins encore le sexe ne sont capables de rapprocher les hommes et de leur rendre une essence irrémédiablement perdue :

Le premier aveugle : Ah! les femmes sont en face de nous ?

La plus vieille aveugle : Nous sommes assises en face de vous.

Premier aveugle-né : Attendez, je viens près de vous. *Il se lève et tâtonne.* Ou êtes-vous ? -Parlez ! que j'entende où vous êtes !

La plus vieille aveugle : Ici ; nous sommes assises sur des pierres.

Premier aveugle-né : *Il s'avance contre le tronc d'arbre et les quartiers de roc-* Il y a

quelque chose entre nous...

Deuxième aveugle-né : Il vaut mieux rester à sa place !

Troisième aveugle-né : Où êtes-vous assises ? Voulez-vous venir près de nous ?

La plus vieille aveugle : Nous n'osons pas nous lever !

Troisième aveugle-né : pourquoi nous a-t-il séparés ? 134

Si cette rencontre entre connaissance et sentiment était possible, dira Sartre cinquante ans plus tard, l'amour « serait l'être même de la preuve ontologique, c'est-à-dire Dieu ».¹³⁵ Or c'est justement cette preuve que le couple fusionnel pouvait encore suggérer : à travers leur connaissance réciproque et simultanée, les deux personnages parvenaient à cueillir l'essence du monde. Mais il n'y a plus ici de nuit solennelle propice à révéler une identité que le jour viendrait annuler. Ceci ne tient pas au fait que, pour les aveugles, le salut viendrait plutôt de la lumière (ici le symbole de Maeterlinck est sans doute plus vaste de cette association spontanée), mais au fait qu'il n'existe plus ni nuit ni jour, les deux étant les deux visages d'une même réalité aliénée.

Le plus vieil aveugle : « Il est minuit ! »

Deuxième-aveugle-né : « Il est midi !-Quelqu'un le sait-il ?- Parlez ! 136

Malgré l'influence que Villiers exerça sur Maeterlinck, ce dernier semble donc être resté indifférent aux charmes du *Liebestod*¹³⁷ et à ses possibilités gnoséologiques. Pareille impasse de la connaissance¹³⁸ est reconduite sur le plan de l'identité : « Moi, je n'ai pas de souvenir », ¹³⁹ s'écrie le Premier Aveugle. Même la mémoire, donc, la faculté personnalisante par excellence, se dissout, pour laisser la place à une indistinction malsaine: il n'y a plus aucun passé qui refasse surface, il n'y a aucune vérité à découvrir, ni à l'intérieur, ni à l'extérieur du temps, in *Illo tempore*.

Notons encore que l'absence de séparation entre le présent et le passé n'est pas sans effet sur le rapport sujet-objet. Dans *Les Aveugles*, pour continuer à nous exprimer en termes hégéliens, on pourrait en effet parler de fusion entre sujet et objet, voire du dépassement de leur opposition, au terme du mouvement dialectique qui les articule. Car c'est bien ici une synthèse qui s'opère et qui constitue sans doute le véritable axe de ce drame et dont le chœur

serait l'expression la plus adéquate. *Les Aveugles* représentent en effet le héros métamorphosé en un personnage choral qui n'est en définitive guère différent du chœur classique conçu initialement comme commentateur de l'action. Contraints par leur cécité et leur amnésie, pourraient-ils narrer autre chose que l'immédiateté de leur non-histoire ?

Troisième aveugle-né: « Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis ? »

Deuxième aveugle-né : «Je crois que je suis près de vous

Troisième aveugle né : «Nous ne pouvons pas nous toucher »

Premier Aveugle né : « Cependant, nous ne sommes pas loin l'un de l'autre. *Il tâtonne autour de lui, et heurte de son bâton le cinquième aveugle, qui gémit sourdement.* Celui qui n'entend pas est à côté de nous ! » 140

Toutefois, ici le commentaire choral ne s'oppose pas à l'action, comme le prévoyait la doctrine aristotélicienne, et « il ne fait pas irruption dans le drame comme un corps étranger qui ne saurait trouver sa place sans difficulté dans la polyphonie du dialogue »¹⁴¹, car la parole est ici la seule action envisageable, et donc la seule polyphonie. Il en va de même pour la dialectique entre individualité (microcosme) et totalité (macrocosme) qui s'est effacée au profit d'un seul être existentiellement neutre. Si chez Maeterlinck, comme Paul Gorceix l'a remarqué, le centre de gravité de l'univers s'est déplacé de l'homme à l'univers,¹⁴² c'est que Maeterlinck avait placé son théâtre sous l'égide de ce fragment de Novalis : « Poésie ist Darstellung des Gemüths, der innern Welt in ihrer Gesamtheit » (« La poésie est la représentation de l'âme, du monde intérieur dans son ensemble »),¹⁴³ Et on comprends ainsi comment cette totalité peut être simultanément intérieure et extérieure aux personnages bien que toujours marquée par le sceau de la négativité. Cependant, cette coïncidence n'est qu'apparente.¹⁴⁴ En réalité, la subjectivité de ces personnages, comme Feuerbach nous l'a montré à propos du vieux Ilse ¹⁴⁵, ne peut qu'être scindée: la connaissance a été confisquée par le troisième personnage, et, sans la connaissance (celle que possédaient le Vieillard et l'Etranger d'*Intérieur*)¹⁴⁶, le sujet-narrateur ne peut pas être tel à part entière. La supériorité de l'élément passif sur l'élément actif explique la persistance du corps qui, selon toute probabilité, finira pour prendre le dessus:

Deuxième aveugle-né : J'ai faim !

Les autres aveugles : « Nous avons faim et soif ! ». 147

Si la pensée moderne a substitué la dualité essence-apparence à la dualité fini-infini, et si l'être n'est qu'une série d'apparences prolongées à l'infini,¹⁴⁸ il est alors logique que la mort se présente comme le seul contenu substantiel au terme de cette série éphémère. « Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement », ¹⁴⁹ dit Maeterlinck en des termes encore plus éloquents. Comme dans *Huis Clos*,¹⁵⁰ le salut ne pourrait donc venir que d'un choix solidaire, d'une harmonie chorale. Cependant, et quoique ce chœur ne soit que le reflet du personnage singulier aliéné, il sera dominé par la fragmentation des intentions. En lieu de s'entraider, et de chanter à l'unisson, les personnages s'entendent manifestement à étouffer discrètement, mais implacablement, leurs espoirs respectifs de salut.

Premier aveugle-né: Nous voudrions tous quitter l'Ile !

Deuxième aveugle-né : Nous resterons toujours ici ! ¹⁵¹

RESORPTION DE LA CHORALITÉ SYMBOLISTE

Il s'ensuit que toute entité chorale est absorbée, marginalisée ou ravalée au rang de résidu. Ainsi en va-t-il déjà du décor, qui, de toute évidence, ne cherche plus ici à envahir le personnage (comme celui de *Théodat* par exemple). Le seul trait de la « très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé » que Maeterlinck ait voulu souligner c'est justement son irréalité immobilité, par analogie avec celle qui frappe les personnages. Car ce sont eux qui forment ici le véritable décor, un décor animé, mais composé des « fragments de nature morte », presque le prolongement du mélancolique paysage d'automne :

« A droite, six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. –A gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes également aveugles sont assises en face des vieillards. »¹⁵²

Il va presque sans dire que, contrairement aux *Tisserands* de Hauptmann, les aveugles ne réussiront à aucun moment à passer de l'état de décor statique à celui d'agent du drame, à se mobiliser pour sortir de leur impasse. Ici, ce n'est pas le décor qui acquiert le statut de personnage, mais les personnages qui se réifient jusqu'à se muer en décor.

Quant à la foule, on aurait du mal à imaginer sa présence dans cet univers tout à la fois *statique*

et métaphysique. Maeterlinck laisse cependant filtrer une allusion socio-historique dans l'intemporalité ambiante du drame : la figure du prêtre pouvant évoquer la crise de la religion à la fin du XIXe siècle et, plus globalement, l'effondrement des valeurs anciennes, celles du « règne des vieillards » :

Premier aveugle-né : « Il devient trop vieux. Il paraît que lui-même n'y voit plus depuis quelque temps. Il ne veut pas l'avouer, de peur qu'un autre vienne prendre sa place parmi nous ». 153

Cette figure du « dieu mourant » est alors appuyée par la métaphore de la marée qui semble incarner l'avènement irrépessible d'une société qui menace les valeurs anciennes :

La plus vieille aveugle : « Il disait aussi que la mer l'effrayait ; il paraît qu'elle s'agite sans raison, et que les falaises de l'Ile ne sont plus assez hautes ». 154

Cette marée humaine, la foule donc, ne fait évidemment jamais irruption sur scène, ce n'est qu'une métaphore, une image qui, comme la mer, n'affleure que dans l'imagination des aveugles et dans celle du spectateur. Son incidence est présente mais sa réalité est tenue à distance – hors-scène. L'allusion est néanmoins patente et on pourrait filer la métaphore en suggérant que les *Aveugles* pourraient bien incarner le destin d'une communauté mise à l'écart et confinée par les effets de la massification. Quoique l'action se déroule en plein air, les aveugles sont manifestement enclos :

-Le sixième aveugle : La voix résonne comme si nous étions dans une grotte ».155

Cet effet de « resserrement » n'est-il pas alors l'expression de cette « crise du drame dans la seconde moitié du XIXe siècle (...) due pour une bonne part » au capitalisme naissant qui arrachait l'homme à son univers familiers « aux puissances qui excluent les hommes de relations interhumaines et les poussent dans la solitude... »?156 Sous cet éclairage, les aveugles sont le signe de la communauté victime de la fragmentation mais qui persiste à ne rien voir. Leur cécité, pourrait ainsi caractériser ce déni du réel qui reste la seule possibilité pour l'ancienne société de résister. Et la figure chorale incarne cette nouvelle synthèse opérée par effacement.

Mais il faut s'en doute s'en tenir à ce qui chez Maeterlinck est sans doute plus tangible, à savoir un matériau langagier qui constitue le véritable spectacle de ce monde aveuglé. Car c'est bien aussi dans ce domaine que la comparaison avec les symbolistes français devient éclairante. Si dans *La Princesse Maleine*, Maeterlinck avait déjà pris en contrepied la logorrhée des certaines œuvres mis en scène au Théâtre d'Art en leur préférant « un certain dépouillement d'abord et la renonciation quasi-totale à ce flux d'images qui caractérisait l'écriture poétique, tant parnassienne que symboliste », ¹⁵⁷ c'est dans *Les Aveugles* que ce procédé, sans doute en relation avec la mort de l'absolu proclamée par Maeterlinck, touche à son paroxysme. Ce n'est pas que les aveugles manquent de mots et que toute action soit toujours et inéluctablement différée ; les *Aveugles* ne feront que déployer, jusqu'à la fin, leur funeste bavardage. Et pourtant leur parole semble toujours fuir, indéterminée et comme privée d'objet :

La plus vieille aveugle : Je rêve parfois que je vois.

Le plus vieil aveugle : Moi, je ne vois que quand je rêve

Le premier aveugle-né. Je ne rêve, d'ordinaire, qu'à minuit. ¹⁵⁸

Malgré ses nuances pré-surréalistes, ce lyrisme engendré par la cécité ne mène nulle part, et surtout pas à l'univers bariolé de l'inconscient, ou à une extase libératrice. La parole, comme la mort, ne mène à aucune vérité de l'être, même pas à son essentialité négative – cela sera plutôt le propos de Mallarmé et de sa fleur « absente de tout bouquet ». Il ne peut y avoir aucune consubstantialité entre être et langage. Au vers de Stephen George «Aucune chose ne soit, là où le mot faillit », ¹⁵⁹ Maeterlinck pourrait répondre : « aucune chose ne soit, là où le mot existe », au sens que d'aucune chose nommable on ne peut véritablement connaître l'essence. Ici le caractère absolu ne peut que revenir au silence, seule possible transposition sonore de l'absolu négatif, car le silence est « l'élément dans lequel se forment les grandes choses », ¹⁶⁰ c'est-à-dire celui où le monde retrouve son essence de vide. Et n'est-ce pas le même silence qui dominait une autre forêt, celle que Wagner comparait à la mélodie infinie, et dont la parole ne devait pas essayer de capter l'essence sous peine de briser la magie de l'univers ? ¹⁶¹ En renonçant à la velléité de poursuivre la mélodie infinie, la parole des *Aveugles* s'accorde à ce rôle phénoménal, de faire-valoir du silence.

L'EMERGENCE DU PUBLIC COMME NOUVEAU PERSONNAGE COLLECTIF

Mais où se trouve-t-il donc ce silence que Szondi voyait comme la seule la forme adéquate du drame de resserrement ? Un tel questionnement nous semble aller de pair avec une interrogation que nous avons laissée en suspens jusqu'ici mais qui ne peut plus être éludée : à qui revient de compléter le commentaire tâtonnant des aveugles ? Ce rôle devrait revenir au prêtre, car c'est lui qui, dans son rôle de témoin extérieur, est supposé compléter le commentaire des aveugles, ou bien à l'enfant, qui constitue sans doute un pendant du vieillard. Toutefois, ces deux personnages sont dans l'impossibilité de s'exprimer. De fait, ce n'est donc pas sur scène qu'il faut chercher ce deuxième narrateur, mais dans le regard du public qui, en se superposant au premier degré de la narration, cette sorte d'hypotypose qui était le commentaire des aveugles, le complète par son silence actif. C'est le public qui, dès le début de la pièce, possède l'information fondamentale, celle qui permet de parcourir « le chemin de connaissance », comme l'écrit Szondi ; c'est le public qui fait sien le regard absent du prêtre, bien qu'il se montre tout aussi impuissant à aider les personnages. C'est enfin dans la disposition symétrique entre ce prêtre qui est assis « au milieu et vers le fond de la nuit » et dont les « yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité »,¹⁶² et le public qui est assis à l'autre bout de la scène et qui à les yeux ouverts sur le côté visible de l'éternité que la pièce retrouve la symétrie. Bien davantage que dans d'autres pièces de Maeterlinck, le « drame se joue dans la conscience du spectateur »,¹⁶³ ce qui veut dire que celui-ci est objectivement pensé comme parti prenante du drame et qu'il figure implicitement un autre personnage collectif dont il ne pourra plus être fait abstraction même s'il reste toujours tacitement (et conventionnellement) situé hors-scène.

Si le lien entre chœur et public se tisse grâce au silence de ce dernier qui, comme dans la tragédie grecque, « complète et ferme la figure chorale »,¹⁶⁴ ce lien n'est plus celui « solennellement humain » dont Barthes parlait, car la séparation entre ces deux entités est dépassée à travers un sentiment sadique, celui du public-voyeur. Rappelons ici que pour Sartre, un tiers (« un troisième personnage ») qui regarde, comporte l'irréversible destruction de la possibilité, même de l'amour, des relations interpersonnelles. On peut alors se demander si ce n'est pas cette présence menaçante que les aveugles perçoivent avec effroi avant la tombée du

rideau ? :

La jeune aveugle –Les pas se sont arrêtés parmi nous

La plus vieille aveugle- Ils sont ici ! Ils sont au milieu de nous !...165

Le personnage collectif prendrait-elle ainsi sa revanche, comme un retour du refoulé sur la scène symboliste?

III.3 TÊTE D'OR¹⁶⁶

Le Père Jésuite-...Je dis à lui et à cette multitude qu'il implique obscurément. Car il est de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux.

*Le Soulier de Satin*¹⁶⁷

La pièce s'ouvre sur Simon Agnel en train d'enterrer sa femme, avec qui il venait de regagner son pays natal. Il est surpris par Cébès, autrefois amoureux de sa femme ; Cébès avoue à Simon ses tourments face à l'absurdité de la vie et à l'inéluctabilité de la mort ; tous deux se jurent fidélité et signent ce pacte de leur sang. Le deuxième acte s'ouvre sur la cour endormie de l'Empereur. Celui-ci règne sur un royaume en décadence, menacé par l'approche des barbares. Simon, devenu Simon-Tête d'Or, a été nommé général, et vient d'engager la bataille décisive contre eux. Parmi les gens de la cour, on reconnaît Cébès et la Princesse, la fille de l'Empereur. Contre toute attente, Tête d'or revient vainqueur. Il est acclamé par l'armée mais sa joie s'éteint lorsqu'il découvre que Cébès est mourant et que rien ne pourra le sauver. Ecœuré par le spectacle de la mort, il décide de tuer l'empereur, de chasser la princesse et prendre le pouvoir. Le troisième acte s'ouvre sur une plaine du Caucase. La princesse, réduite à l'état d'une mendiante, croise l'armée de Tête d'Or en train de se diriger vers la bataille qui lui ouvrira les portes de l'Asie. Reconnue par un déserteur, elle est clouée à un arbre comme un oiseau. La bataille commence, Tête d'Or est gravement blessé, mais parvient également à conduire son armée à la victoire. Entouré par ses soldats, il demande de mourir seul. Il entend les

gémissements de la princesse. Avec un dernier effort, il libère la princesse et demande qu'elle prenne sa place à la tête du royaume. A sa mort, la Princesse est revêtue du manteau impérial, mais elle meurt aussitôt, non sans avoir pardonné à Simon ses offenses passées.

Si l'Absolu restait dans le vague avec les symbolistes ou dans la vacuité chez Maeterlinck, comme une sorte de *Deus absconditus*, il en va tout différemment pour Claudel qui n'hésite pas à lui donner corps. Car ce disciple de Mallarmé, comme le note Carl Einstein, « n'est pas un mystique pour lequel le Tout se défait dans l'ineffable », c'est un « métaphysique optimiste » l'Absolu lui importe, mais « qu'il identifie à l'Église ».¹⁶⁸ Pour ce dramaturge, le prisme essentiel à partir duquel toute réalité peut être pensée ou poétisée, c'est en effet le dogme catholique qui considère le monde comme une création « finie ». Aussi, Claudel n'ira-t-il pas rêver de « nouvelle terre mais la confirmation de Dieu qui se prodigue à l'homme en paroles », et cette parole, il en sera le vecteur. De sa bouche qui portait le corps de Dieu « entre les dents » « sortira quelque chose de nouveau, étrangement semblable »¹⁶⁹.

Le théâtre de Claudel s'est ainsi toujours présenté comme l'espace du monde dont la réalité polymorphe s'ordonnait à la parole inspirée du dieu claudélien.¹⁷⁰ Affirmation certes tautologique, mais néanmoins décisive pour la compréhension de *Tête d'Or* et, plus largement, du théâtre de Claudel. Le catholicisme de ce dernier coïncide parfaitement avec une volonté de retour aux contingences matérielles sans annuler pour autant toute vision transcendante ; il ordonne simplement le cours de l'histoire à l'aune de sa propre téléologie. Ainsi la temporalité reprend-elle ses droits chez Claudel et, avec le retour de l'Histoire, c'est aussi la foule qui fait son entrée dans le drame en tant que personnage collectif. On verra plus loin de quelle façon, parallèlement aux *Aveugles*, ce personnage collectif se mêle au personnage individuel sous la forme d'un chœur. Toutefois, relevons immédiatement ici cette différence : le chœur des *Aveugles* était une figure où le personnage individuel et collectif, coexistaient dans l'annulation, celui de *Tête d'Or* constituera au contraire une fusion accomplie par épanouissement. Tandis que les personnages des *Aveugles* se rapetissaient face à la négativité de l'absolu, ceux de Claudel s'épanouiront pour appréhender le plus grand nombre possible de ses épiphanies profanes. *Tête d'Or* est en ce sens une sorte de laboratoire où s'élabore l'épique claudélien, le passage entre un « théâtre du moi » à un « théâtre du monde », une tentative de synthèse dans le

mouvement dialectique qui oppose le mythe et la foule, le non-temps et la progression rectiligne de l'histoire, le mouvement et la fixité de la connaissance. Et c'est en raison de cette synthèse émergente qu'on peut clairement opposer la négativité sartrienne annoncée par *Les Aveugles* à un « Moi cosmique » qui, dans *Tête d'Or*, serait d'obédience nietzschéenne.¹⁷¹ Et, tout comme Nietzsche avait condamné la décadence wagnérienne, après en avoir partagé les prémisses, *Tête d'Or* apparaît tout à la fois comme une émanation du théâtre symboliste et le dépassement de son principe.

DE LA PARALYSIE AU MOUVEMENT, LE RETOUR DU CORPS-SOCIAL

Cette différence établie, on peut constater comment le point de départ de *Tête d'Or* s'avère quasiment identique à celui des *Aveugles*. Comme dans l'acte unique de Maeterlinck, les personnages de la tragédie claudélienne font leur entrée en scène sur le constat de la mort de Dieu. Comme les aveugles, ils se trouvent saisis de paralysie et privés de tout espoir vital :

L'Empereur « (...) ô ce peuple consterné. Chacun se prépare à la mort !¹⁷²

Les hommes qui veillent dans le palais du Roi dans l'expectative d'une défaite qui leur paraît inévitable sont proches des aveugles attendant la mort dans la forêt balayée par le vent. À l'instar de ces derniers, plongés dans le noir, ils tâtonnent, et se montrent incapables d'agir ; ils se trouvent dépossédés de leur identité au point que Cébès mourant en arrive à s'écrier que « notre mort même/se passe loin de nous ! ».¹⁷³ Un tel constat d'aliénation, authentique *Entfremdung*, se dresse comme toile de fond pendant toute la pièce sans pour autant paraître aussi définitif que chez les *Aveugles*. Les personnages claudéliens sont en effet moins passifs devant l'abîme, et leur aliénation s'apparente plutôt à un viatique pour la fondation d'un nouvel ordre qu'à l'étape ultime d'un parcours de déchéance. La mort menaçait de manière latente les *Aveugles*; ici elle se manifeste ouvertement et oblige les hommes à réagir et à se mettre en quête d'un rachat improbable, quoique toujours possible. Aux mots de « mort » et de « paralysie » s'opposent d'entrée de jeu ceux d'« avenir » et de « marche », au point que l'on pourrait croire que le remède le plus efficace à l'échec existentiel serait le mouvement et, plus précisément,

l'élargissement des horizons géographiques – « j'ai vu d'autres chemins, d'autres cultures, d'autres villes, d'autres enseignes ».174

RETOUR AU CORPS-SOCIAL

Le Roi - «... Abats-toi, généalogie ! »175

Cette traversée du « personnage-créature » ne se fera pas dans « un monde de fantaisie », et les personnages claudéliens choisiront comme terrain d'action un territoire historique bien déterminée.176 Si Claudel reconnaît en effet avoir écrit *Tête d'Or* en vue de se libérer « de cette atmosphère de prison dans laquelle nous vivions à l'époque des Taine et de Renan »,177 une telle esquisse de l'époque nous apparaît encore trop personnelle et limitée. De fait, *Tête d'Or* trace une authentique parabole de l'histoire de la France pendant les deux décennies allant de la chute de Napoléon III à la fuite de Boulanger en 1889, année où Claudel écrivit la première version de l'œuvre.178 Cette indication temporelle nous permet de mieux saisir la dialectique entre le personnage collectif et personnage individuel - entre ceux que Claudel lui-même définit comme le « Héros » et la « foule ».179 Ces deux entités s'insèrent au sein d'un contexte historique qui respecte scrupuleusement la simplicité parabolique. On reconnaît en effet aisément dans la figure du Roi-Empereur supplanté par Tête d'Or, ce Napoléon III dont la chute avait marqué l'inauguration officielle de la nouvelle ère démocratique. Le parallèle s'avère d'ailleurs encore plus explicite dans la deuxième version :

Roi-« (...) A-ha ! A-hha ! O pays !

Tu n'as plus voulu de moi.

Et tout le monde disait

que je bâtissais trop et que je ne savais pas ce que je

faisais, et on m'a retiré l'argent ». 180

Avec la mort du Roi-Empereur, c'est tout un monde qui disparaît, celui des dynasties et des lignages, de la tradition et des valeurs établies. De même, dans la figure de la princesse, Claudel personnifie la perte du pouvoir de l'Église dans la nouvelle société républicaine :

La Princesse -« Qu'avez-vous fait ? De quelle manière vous-êtes vous éloignés de moi ?

Ils se sont lassés de moi et ils ont voulu se suffire. Risibilité vaine, et comme chacun fit fière morgue ! »¹⁸¹

Après l'effondrement des ultimes structures féodales, « la disparition d'un soleil qui ne reviendra plus de l'autre côté », ¹⁸² c'est au tour des figures du Suprême-Préfet, du Pédagogue ou du Tribun du peuple d'être également mises à l'écart. Dans ces personnages, qui s'avèrent pour la plupart mesquins et hypocrites, Claudel a exprimé ce mépris pour le parlementarisme de la Troisième République dont on a déjà rappelé l'ampleur pendant les années quatre-vingt, notamment à l'intérieur de la « mêlée symboliste ». ¹⁸³ Ce n'est donc pas uniquement face à une simple paralysie existentielle, mais aussi face au sentiment de décadence traversant la France d'après-Sedan que Tête d'Or « tire l'épée contre un monde des pleurs de fatigue ! ». ¹⁸⁴ Il est évident que ce sont ici les idéaux anarchistes et boulangistes du jeune Claudel qui s'expriment à travers le personnage de Tête d'Or dont le modèle semble lui-même très proche du « général revanche ». Mais au-delà de cette rhétorique polémique, la figure de Tête d'Or incarne bien davantage le désir d'un retour à l'unité, à la restauration d'une *gemeinschaft* ayant volé en éclat pendant l'agonie de l'ancien royaume. Sa dictature se présente comme un antidote à la fragmentation d'une société où : « Chacun s'en allait d'une ruine propre ». ¹⁸⁵ La montée au pouvoir de Tête d'Or finit ainsi par symboliser, au-delà des velléités d'un Boulanger, l'imminence d'une société de masse constituant l'indispensable terreau des figures dictatoriales. Pareillement, si dans les envahisseurs, ces « sales barbares roux aux pieds énormes, des esclaves nauséabonds » ¹⁸⁶ on devine l'ennemi allemand, le symbolisme de cette menace invisible, de ces hordes barbares se rattache également à l'idée d'une masse anonyme et « sans généalogie », de ce « flot inepte » ¹⁸⁷ que la nouvelle société est en train de façonner. On comprend alors pourquoi Claudel a songé à représenter son œuvre « dans un stalag », ¹⁸⁸ où cette même société montre plus clairement son néfaste pouvoir concentrationnaire. Et si la pièce s'achève sur une possible issue qui verrait la conjonction de l'historique et du spirituel, cette consolation reste hypothétique. ¹⁸⁹

Suivant un principe taxinomique déjà repéré, nous relèverons que la reprise en compte de

l'histoire accompagne presque automatiquement la revalorisation du corps, et que celle-ci serait une autre manifestation de l'épicité de *Tête d'Or*. Pour autant, qu'elle participe à la construction des personnages claudélien, cette affirmation du corps chez Claudel se fait clairement dans un registre doloriste. Le corps n'exulte pas chez Claudel, il souffre:

Cébès- (...) Toutes les maladies veillent sur nous, l'ulcère et l'abcès

le cancer qui ronge la langue et la lippe ; un malade lève son masque couvert

De larves infectes !

La phthisie fait son feu ; les parties honteuses moisissent comme le bois ; et le sac

Du ventre

crève et vide dehors les entrailles et les excréments. 190

C'est d'ailleurs après l'aveu de cette nature imparfaite et putride du corps, que Simon part en quête de l'absolu du pouvoir. Toutefois, aussi encombrant soit-il, le corps n'est jamais pour Claudel un simple accident et il ne se voit jamais refoulé au profit d'états oniriques et impalpables :

Cébès- Es-tu un rêve ?

Simon- Non, ne le crois pas Mais je suis un homme

qui vit. 191

Cette forme de réalisme constitue un atout fondamental dans la conquête du pouvoir, car c'est grâce à sa lecture corporelle des choses que *Tête d'Or* parvient à remplacer le roi-empereur, à déjouer le piège du parlementarisme et à convaincre le peuple de se soumettre à son autorité.

Tête d'Or - « Évanouissez-vous comme des formes de fumée,

rêves, prestiges, passé, et vous qui me regardez, osez contempler

avec des yeux nouveaux un temps nouveau !

Au nom de toutes les choses, et non pas

Des apparences que le rêve de l'usage promène

mais de toutes les choses telles qu'elles sont, et au
nom même de la vérité

Je pose cette couronne sur ma tête » / (*Il met la couronne*) 192

Sous cet éclairage, retour au corps et à la société s'avèrent complémentaires à la création de « l'homme nouveau ».193 Tête d'Or – celui qui, à l'instar de Claudel, « n'est pas le romantique qui se contente de désirer en vain d'aspirer sans fruit » mais « l'homme moderne, celui qui n'est sûr que de ce qu'il touche »-194 procède aussi de la foule en tant que nouveau sujet historique.195 Leur coexistence dans l'espace théâtral s'avère complémentaire et contribue ainsi à un renouvellement de la dialectique des personnages.196

INTRODUCTION DE LA FOULE

UNE HEUREUSE DÉPERSONNALISATION

Don Camille- « N'est-ce rien que ce rien qui nous délivre de tout ? »

Le Soulier de satin 197

Tête d'Or prend donc ses distances avec l'abstraction temporelle et corporelle qui caractérise le drame symboliste et nous renvoie , de ce fait, à certains des écueils du théâtre naturaliste. Pourtant, s'il y a bien retour du monde et du corps-social sur la scène, celui-ci se fera sans les risques de désagrégation qui étaient inhérents à la présence du personnage collectif car Claudel prend soin d'estomper l'impact de son irruption à travers le filtre unifiant qu'il emprunte au principe symboliste. La nature biologique et historique des personnages mise en scène par Claudel ne sera donc pas celle de Zola, si propice à la dislocation; elle ne sera pas davantage révélatrice d'une oppression sociale comme pour *Les Tisserands*. Le corps de Tête d'Or, par exemple, est une force fédératrice, mythique, qui rappelle l'homme à la vérité première de la nature. Comme Morisot l'a observé :

« Tête d'Or apparaît au milieu de cette civilisation saturée, épuisée, avec les prestiges de

l'homme naturel et, pour ainsi dire, originel. À cette civilisation qui meurt de s'être coupée de la nature, et de tout sacrifier à l'artificiel ».198

Il est le lieu où s'accomplit non seulement l'osmose entre Tête d'Or et sa nature mythique – « Lui et sa force s'en vont dans une telle union ensemble »,199 mais aussi l'instrument dont il se servira pour approcher l'absolu. Il va de même pour l'histoire. Car si Tête d'or parvient à réunir autour de lui une société en perdition, c'est parce qu'il veut lui donner une signification qui la transcende :

« La tragédie de Tête d'Or est que voulant arrêter le devenir historique, il ne fasse que l'accélérer et le préciser. Il introduit dans le monde ensommeillé un désir d'absolu, un principe d'insatisfaction qui sont le moteur même de l'histoire ».200

C'est cet absolu que Tête d'Or a perdu et qu'il cherche à récupérer, la force qui guide sa course à travers l'histoire. On peut ainsi constater que si la parabole de Tête d'or et de son armée-foule peut rappeler la longue marche de libération des tisserands, leurs mobiles sont totalement différents. Dans *Tête d'Or*, la force qui traine les personnages vers le hors-scène n'est pas de nature matérielle, mais plutôt métaphysique-idéaliste et, de ce fait, forcément orientée vers l'individualité. C'est au personnage individuel qui revient de débloquer la paralysie sociale - « mon injonction n'admettra pas de paralysie »201 -, c'est sa volonté de puissance, son « je veux » et son « je peux »,202 qui finira par créer une totalité où la foule trouvera également sa place. Claudel s'en est d'ailleurs parfaitement expliqué :

« J'ai voulu montrer le triomphe de la volonté individuelle, sauvage, furieuse, enivrée du désir humain de la toute-puissance. La contrepartie ne peut donc être qu'un sentiment de néant et de désespoir. » 203

Le rapport à la volonté de puissance de Nietzsche qui s'élabore au même moment, ne semblera pas ici déplacé. Nous avons vu en effet que la volonté de Tête d'Or aspire à la totalité et n'admet aucune forme de division ou de dispersion. -« ne me refusez pas ce que je réclame, qui est Tout ! » 204-, Nietzsche, de son côté, entend la volonté de puissance comme quelque chose que doit « *Dépasser* le "Moi" et le "Toi" »205, force intrinsèque à l'univers et qui le parcourt tous azimuts, « tentative d'une nouvelle interprétation de tout ce qui arrive ».206 Cela signifie que la recherche de la totalité de Tête d'Or sera aussi une fuite de la prison du sujet,207 fuite qui le conduira à osciller sans cesse entre deux extrêmes, l'appropriation de la totalité et la dissolution

dans le néant :

Tête d'Or- Ou je mourrai, ou je m'établirai mon propre
empire ! 208

Ces deux choix apparemment antinomiques sont incarnés respectivement par Simon et Cébès, qui, on le constatera plus tard, ne sont que les deux visages d'une même personne, de la même problématique et vraisemblablement du même auteur. Il ne faut donc pas croire qu'il y ait une véritable opposition entre le néant et le tout. À bien y regarder, leur frontière n'est pas aussi clairement définie qu'il y paraît, et il ne faut surtout pas confondre le néant avec la paralysie ou, comme Claudel le laisse entendre, avec le désespoir. Face au malaise de la personnalité, du *character* qui s'effrite et se ramifie, la dissolution reste toujours une option préférable à la lenteur de l'agonie. Une fois que l'on a « perdu les moyens d'être joyeux », 209 il vaut mieux se dissoudre, se néantiser :

L'Empereur- (...) Néant, roule-moi dans ton sac ! Pierres, ruez-
vous, écrasez un homme misérable ! 210

C'est à partir de ce double désir de dilatation et de dissolution qu'il faut lire la première forme prise par la dialectique entre personnage individuel et personnage collectif. Ainsi, la transformation de Simon, son renoncement au nom de baptême (bourgeois, individuel, rationnel) pour celui mythique de « Tête d'Or », symbolise sa nature archétypale, celle du « *typus* » porteur d'instances collectives. Même d'un point de vue politique, la volonté de Tête d'Or n'est rien d'autre que la volonté de toute une société permettant aux personnalités fragmentaires de l'ancien royaume de se métamorphoser en une seule entité :

Une voix -« Nous nous relèverons donc, et voici que nous sommes maintenant à la hauteur.

Salut, ô Roi ! ».211

La volonté du protagoniste finit par informer ou à révéler celle des autres personnages, et Tête d'Or ne commet pas « l'erreur » de Boulanger de se dérober au moment où la foule lui réclame de s'affirmer tout en disparaissant derrière sa figure de chef. De même, si la volonté de Tête

d'Or vise à englober le tout, elle est en même temps destinée à en être elle-même englobée. Son cri de guerre – « Que rien ne soit hors de moi !²¹² - implique au demeurant qu'il cesse d'être une personne – ou une individualité- séparée des autres. Pour que cela soit possible, pour que les personnages puissent devenir ce « Moi cosmique » inaccessible à la dépossession et au désespoir, il faut que le héros et la foule parviennent à fusionner. Si le mythe symboliste et wagnérien (dont Tête d'Or est une sorte d'héritier semi-historicisé), tend à dépasser la personnalité individuelle, il faudra que le personnage collectif montre une capacité identique à devenir une entité indéfinie. Et c'est pour cela qu'il sera foule, et non simple groupe social tel qu'aurait pu le peindre Zola ou Hauptmann, ou bien encore Claudel dans *La Ville*.²¹³ C'est seulement au prix de cette indistinction qu'il pourra à la fois conquérir et s'annuler dans le cosmos :

Tête d'OR (...) Vous êtes ici à l'étroit et je vous propose de sortir

Et de vous avancer sur le monde, vous étant rangés

par lignes et par colonnes

Afin de connaître le monde universel et de vous y

réunir effectivement

Par la force et la possession²¹⁴

LA VOLONTÉ ENGENDRE DES MONSTRES.

« La volonté *illimitée* de parvenir à la connaissance est un grand danger, peu des gens l'ont encore compris »

Nietzsche 215

Si ces derniers vers nous ramènent à la signification la plus immédiate de la volonté de puissance, il est important de souligner que celle-ci ne se limite pas à une simple volonté de possession mais qu'à l'origine elle est surtout une volonté « en tant que connaissance »²¹⁶ et peut-être même une « volonté de l'essence ».²¹⁷ Si *vouloir* et *pouvoir* sont les verbes-clé pour comprendre *Tête d'Or*, on ne saurait négliger le *savoir* -« *Je veux. Je sais. Il faut.* »²¹⁸ Comme Claudel le rappelait, le conflit qui noue l'allure tragique de la pièce est d'abord celui de la

recherche du bonheur.²¹⁹ Bonheur qui, pour les personnages ici en cause, ne signifie pas une simple satisfaction de certains besoins primordiaux ou bien un état d'âme destiné tôt ou tard à s'évanouir ; il s'incarne dans la possibilité de définir l'univers et son propre destin personnel. Sans connaissance, on est condamné à rester à la merci de l'accidentel et aucun ancrage dans la réalité ne s'avère réellement possible. C'est « au / nom même de la vérité »²²⁰ que Tête d'or se proclame roi et qu'il embrasse son destin de guerrier. La «question puissante » qu'il a entre les mains, l'oblige à se libérer de « L'ignorance terrible qui est sur nous ».²²¹ Or, cette connaissance n'est pas quelque chose de purement théorique, une simple *tekhnê*²²², car Tête d'Or est celui qui «veut tout, la certitude du tout, non pas l'origine, non pas ce qui est sans être encore, mais l'univers présent, le monde dans ses limites, fermé et circonscrit ».²²³ Or, s'il est vrai que le désir de conquête a une origine gnoséologique, il n'en est pas moins vrai qu'il faut qu'il se concrétise et qu'« il requiert ce qui est affermi ».²²⁴ La rencontre entre Tête d'Or et la foule désigne précisément l'antidote à la stérilité du dialogue intérieur, et la nouveauté apportée par Simon Agnel dans l'univers statique de la cour tient au fait qu'il est « celui qui se tourne vers le dehors pour se connaître et qui tourne les hommes vers le dehors pour qu'ils se connaissent ».²²⁵ À côté de *vouloir*, *pouvoir* et *savoir*, le quatrième verbe clé de la pièce ne sera donc pas *être*, mais « *Avoir* ».²²⁶ Si le désir de connaissance a donné le branle à un vaste mouvement d'avenir, il faut désormais s'engager dans un chemin parsemé de faits, et notamment de faits d'armes. Il s'agit toujours d'une recherche, mais d'une recherche qui, à chaque fois, engage la nécessité d'aller au-delà, d'avancer, de s'exprimer au sens étymologique du terme: *ex-primere*, faire sortir, extraire.

Eu égard au profil mythique et panthéiste du personnage, ce volontarisme s'exprimera par une sorte d'identification avec les forces naturelles, avec le « corps collectif » de la nature. L'armée de Tête d'Or marchera ainsi sous des enseignes représentant « *l'image du soleil (...)* *l'Unicorne au poil glauque (...)* *l'image du blé sous la forme d'une femme endormie* », etc.²²⁷ Toutefois, en dépit de son apparente exaltation, la nature restera le simple objet de la volonté de Simon:

Tête d'Or- « Quelle différence y a-t-il entre ce corps mort, et ce meuble et n'importe quel tronc d'arbre ? Pantins !

Suis-je de pierre ? Il me semble que les feuilles des arbres sont de toile ou de tôle » 228

Cette réification de tout ce qui est perçu par Tête d'Or est la conséquence logique de la dilatation de ce dernier en tant que sujet. La volonté de puissance étant une forme de connaissance sans objet,²²⁹ il faut que cet objet soit trouvé à l'extérieur du sujet et qu'il soit concrètement possédé.²³⁰ Bref, la volonté de puissance reviendra à sa signification originelle en se muant en volonté de possession, voire de domination. Il en résulte une complète manipulation d'autrui - « Vos visages vous dénoncent comme rôle ! »²³¹ - car l'autrui se refuse opiniâtrément à se laisser pénétrer par la volonté de puissance-connaissance :

Le Roi (Tête d'Or) - Crains l'échange ! Car qu'y a-t-il hors de toi ? le sais-tu ?

Et toi, tu es quelque chose

Vous n'êtes maîtres assurés que de vous-mêmes ; craignez de vous laisser déposséder

232

Et puisque le sujet-Tête d'Or se trouve pareillement dans l'impossibilité de se connaître, il finira lui aussi par se réifier:

Tête d'Or- « (...) Puissé-je devenir de glace ou de fer ! » 233

Il deviendra cette « chose/féroce, terrible »²³⁴ en tout semblable à un objet en mouvement, presque à une machine, à laquelle il « est indifférent de vivre ou d'être mort ».²³⁵ L'exaltation du corps en tant que moyen pour accéder au pouvoir s'achève sur l'instrumentalisation sociale des hommes et leur glissement dans une unité indistincte. Dès lors :

Le Porte-étendard (...) Le mot d'obéir n'est plus qu'un son

Et la Mort a perdu son sens chez nous comme

dans la république des fourmis. Chaque homme

Garde sa partie comme un musicien ».²³⁶

La relation ambivalente à « la foule » du dandy baudelairien se résout ainsi en une osmose qui, contrairement à celle qu'imaginait Mallarmé dans l'hyperespace du *Livre*, se consomme principalement à travers la matière, presque par absorption de l'individuel au collectif.

Paradoxalement, l'exaltation de la subjectivité débouche sur la création de cet homme-objet (la « Revendication sourde de l'homme contre la masse ! »), 237 et sur une massification encore plus accentuée. De même qu'il avait radicalisé la matérialité du corps pour se transformer en une machine de guerre, Tête d'Or radicalise la société de l'anonymat pour parvenir à créer une société-armée dont la force naît justement de son caractère moutonnier. À la société de l'homme-moyen qui « mange, boit, parle, dort, laboure la terre (...) construit des ponts et des maisons », 238 succède un anonymat encore plus terrifiant dans cette « république de fourmis » aux allures décidément totalitaires. A ce niveau de l'analyse, on peut clairement anticiper la déshumanisation sociale exprimée par la carrière de Simon-Tête d'Or, et dire, avec Claudel, que l'« On peut prendre Tête d'Or pour Adolf Hitler, une espèce de moquerie de la Providence ». 239 Et que dire de ce cri —« Vive la Mort ! » 240— jaillissant de la bouche d'un soldat exalté et dont les accents pré-franquistes semblent prévaloir sur le stoïcisme des anciens ? Le mépris de la mort ne résulte pas du courage, mais du fait que tout a sombré dans une indistinction cynique et se trouve ravalé au rang le plus infime —« Il m'est aussi égal de mourir que de pisser ! ». 241 Si au sommet de sa gloire, Tête d'Or est parvenu à forger un tout où les hommes se trouvent finalement unis, il n'a pas pour autant aboli l'incommunicabilité entre les hommes, ce cri de Cébès mourant - « Nous sommes tous seuls » 242— auquel ses armées en sont réduites à opposer l'opium de la victoire. Pour que cette plainte ne soit pas entendue, les exploits guerriers devraient se poursuivre à l'infini, car même si tout le monde était conquis, l'homme se réveillerait toujours dans un monde où il serait toujours privé de la « co-naissance ».

CONGÉ DU COUPLE FUSIONNEL

L'issue de cette impasse semble inaccessible et ne se découvre que par la médiation divine. Ainsi l'« échange » que Simon ne pouvait négocier avec les autres hommes sera forcément d'ordre eucharistique. Mais avant d'en arriver à cette extrémité, revenons un instant sur le refus ou l'impossibilité de cet « échange » proclamée par Tête d'Or et sur le repli du protagoniste à la fois sur soi-même et sur la foule. Relevons notamment comment l'ivresse de Tête d'Or et de ses soldats est d'ordre exclusivement militaire et comment l'amour ne revêt alors aucune importance dans la « psychologie » du protagoniste. Au contraire, pour s'engager sur le chemin du surhomme, Simon doit renoncer à l'amour, renoncement symbolisé par

l'enterrement de sa femme au tout début de la pièce. Comme on l'a déjà observé dans le drame symboliste, l'amour n'est jamais un sentiment ordinaire ; c'est bien davantage un vecteur de connaissance. De même, on retrouve dans Tête d'Or, la notion de couple fusionnel, mais il s'agit ici de la relation entre deux hommes, Simon et Cébès. Ce dernier prétend que Simon lui a volé sa femme et qu'il se trouve maintenant dans l'obligation de la remplacer, de le contenir « comme un livre »,243 de lui fournir la connaissance. Claudel lui-même l'a souligné à plusieurs reprises :

« Cébès est l'homme ancien par rapport à l'homme nouveau, et aussi la faiblesse pitoyable placée hors du secours de son frère, *qui ne sachant rien non plus ne peut que lui donner du sang et des larmes.* » 244

En ce sens, le premier acte, entièrement fondé sur le dialogue entre Cébès et Simon, fonctionne à la manière d'un prologue qui reste extérieur à la parabole historique formant l'ossature de l'œuvre. Lorsque Simon revient au pays d'origine de sa femme, c'est un peu comme s'il retournait dans un lieu hors de l'histoire, en *illo tempore*. Du coup, la relation entre Simon et Cébès en vient à constituer un drame dans le drame et, plus précisément, un drame statique à l'intérieur du drame cinétique de l'histoire. L'union est même explicitement célébrée par un mariage que Simon bénira avec son sang en en soulignant ainsi son caractère sacrificiel. Sacrifice au sens de renoncement d'une partie de soi-même en faveur d'autrui :

Simon. -Toi qui as souffert tu m'étreins.

Cébès.-Ah !

Cette chaleur brûlante qui coule sur mes cheveux...

Simon. -C'est mon sang. Ainsi l'homme, bien qu'il

n'ait des mamelles, saura répandre son lait ! 245

Et pourtant le pays du premier acte n'est pas celui de Tête d'Or, qui est un personnage-créature, un être itinérant. Le dialogue entre les deux personnages se trouvera ainsi interrompu par la parabole historique avant de reprendre au deuxième acte, à la cour de l'Empereur, lorsque Tête d'Or revient de sa première victoire militaire. Ici, le souvenir du couple fusionnel de *Tristan* s'impose à tous : non seulement Cébès est mourant comme Tristan au dernier acte de l'opéra de Wagner, non seulement ce long duo métaphysique246 se déroule dans la nuit pour

ne s'interrompre qu'aux premières lueurs de l'aube avec la mort de Cébès, mais plus encore, les deux protagonistes nous révèlent qu'ils ne sont que les deux visages de la même personne, et qu'ils cherchent à retrouver en eux même l'humanité entière :

Tête d'Or. - « Enfant, femme, frère, compagnon, tout

l'homme ! moi et toi !

De quel ravissement je suis rempli de te voir, mon

éternel bien, mon rire !

Ne te sépare pas de moi ! -Gardons cette veille !

Ô nœud indissoluble, nos deux innocences s'étreignent,

nos deux âmes face à face » 247

Mais à la différence du schéma symboliste, le drame s'ouvre ici au monde par la rupture du couple fusionnel, par le sacrifice d'un des deux personnages. Et ce sera logiquement Cébès - « C'est toi qui es notre sacrifice » 248-, et cette disparition laissera Tête d'Or libre de prendre pleinement en charge son statut de sujet aspirant à une autre forme de connaissance, de passer de la volonté de connaissance à celle de domination. La mort de Cébès et l'échec du couple fusionnel pourrait laisser suggérer un élargissement du rôle métaphorique du personnage et nous conduit à l'interpréter comme une personnification du symbolisme en tant que poétique de la fermeture au monde. Cébès est comme le Louis Laine de *L'Échange*, est un personnage voué à la mort et à la défaite. Claudel y voit l'incarnation de «Tous ces "poètes maudits" du XIXe siècle sans poches (...) sans aptitude à la vie pratique (Poe, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Nerval, Artaud etc.), enfin, étrangement, dans le mélange d'Animus et Anima, c'est lui qui est Anima l'étincelle séminale »249

Si la poétique symboliste (celle de l'«homme ancien»250) a été l'« étincelle séminale » de *Tête d'Or*, Claudel doit la dépasser par un coup de force qui est le retour à l'histoire et au corps (« la vie pratique »), et grâce surtout au personnage collectif de la foule.251 Celle-ci cessera donc d'être confinée hors-scène, comme c'était encore le cas dans *Les Aveugles* et dans les drames symbolistes-wagnériens, pour devenir un véritable personnage. Toutefois, cette ouverture n'est pas en soi un synonyme de libération car elle marque le début de la déshumanisation de Tête

d'Or et de ses entreprises de manipulation. C'est la mort de Cébès qui ouvre la voie à l'épanouissement quasiment pathologique du sujet-Tête d'Or et à sa recherche d'un nouvel équilibre à travers sa fusion avec la foule.

LA VOIX PLURIELLE

“Abonde, timbre d'or, opime orchestre !”

P. Claudel, *Les Muses*²⁵²

Le propos de Claudel pourrait être schématisé par un mouvement en spirale où le Moi et le Monde se poursuivent sans cesse et dont la seule conclusion possible serait la mort de Tête d'Or. Mais ce final, sans doute trop prévisible, est en fait déjoué par un autre sacrifice, celui de Tête d'Or et de la Princesse, et qui laisse entrevoir une possible harmonie entre le sujet et le monde. Ici, le caractère sacrificiel du rituel s'avère encore plus fort que ne l'était l'union de Simon et de Cébès, dans la mesure où aucune forme d'égotisme ne l'entache, et où le héros cède véritablement à la nécessité de l'échange en sortant de lui-même pour accepter de former une simple fraction de l'univers. Une telle ouverture vers l'extérieur ne signifie pas nécessairement une ouverture vers autrui. L'absence de confiance dans la capacité des hommes à s'auto-légiférer²⁵³ empêche Claudel de croire que ceux-ci puissent atteindre par eux-mêmes une véritable harmonie. Et puisque, simultanément, il vient de renoncer à la volonté individuelle comme principe fondateur de l'univers -et du drame-, son personnage ne pourra retrouver la cohésion avec les autres qu'à travers un saut d'ordre théologique. En attribuant à Dieu seul la possibilité d'une connaissance absolue, il échappe au risque d'aliénation implicite dans la volonté de puissance-connaissance, même s'il se prive dans le même temps de la possibilité d'un plein accomplissement sur cette terre. De ce fait, l'absolu de la connaissance est définitivement relégué hors-scène, mais en même temps il informe la destinée des personnages, il agit verticalement sur le monde en le légitimant. D'une certaine façon, c'est tout le parcours dramatique de Claudel qui est ici représenté. Du lyrisme exaspéré des premiers drames à une forme où le dialogue retrouve sa place habituelle, même si cette forme n'est pas celle du drame traditionnel, car de toute façon la simple relation interpersonnelle ne suffit pour décrire la totalité de l'univers.

Dans *Tête d'Or*, tout paraît donc se tenir, tant dans la forme que dans le contenu. Pourtant, c'est du côté de la forme que nous décelons une faille. Car, où peut-on voir ce Dieu sur scène ? Et même sans Dieu, où retrouver cette totalité dont le désir parcourt la pièce dans son intégralité, le « personnage englobant » capable de réunir le héros et la foule ? Selon nous, la réponse à ces questions réside dans la parole, qui est à la fois le corps et l'esprit du théâtre claudélien. Ce théâtre produit l'impression que les choses existent après et non avant d'avoir été nommées et que seul existera ce que le poète « pourra dénombrer, mesurer et confirmer par sa parole permanente ».²⁵⁴ Le vers représenterait ainsi le véritable protagoniste de la pièce, le double de chaque personnage et notamment de Simon, qui aspire à le résumer tous :

Simon-(...) Qu'importe ! J'ai un compagnon partout !

Cébès- Qui est-ce ?

Simon- Ma propre parole ! 255

Cette idée est exprimée avec encore plus de force dans le célèbre vers :

Simon- (...) Combien il est magnifique que cette bouche prononce son Je ! 256

Si dans ce triomphe du verbe, les personnages, comme dans tout drame traditionnel, prennent tour à tour la parole, on sait que la voix de Claudel est « plurielle », et que l'on se trouve à l'écoute d'une véritable polyphonie. Toutefois, cette définition demeure encore partielle, notamment par rapport à ce que l'on vient de voir sur l'exigence des personnages claudéliens qui flirtent inlassablement avec le tout et le néant. Du coup, cette voix ne sera celle de personne et elle sera parallèlement celle du monde, du *kosmos*. On comprend alors mieux pourquoi la lecture de la plupart des passages de *Tête d'Or*, ne permet pas aisément de distinguer l'énonciateur. Cette voix use d'une langue creusée dans la même matière que celle des autres personnages ; elle correspond à l'*Orchester* wagnérienne dont le continuum sonore, la mélodie, infinie, avait certainement charmé le jeune Claudel par sa capacité à transformer le « commentaire lyrique » en « une immense symphonie dont les véritables personnages sont les leitmotive ».²⁵⁷ Les personnages de *Tête d'Or*, le héros et la foule, finissent ainsi par revêtir la forme d'un chœur, dans la mesure où, plus que jamais, la parole se trouve ici « partagée, modulée, reprise et ressassée, souvent lyrique, plus poétique qu'active ».²⁵⁸ Et davantage

encore, il faut entendre cette choralité en tant que rythme, flux, selon la définition d'Henri Meschonnic, c'est-à-dire « un continuum sonore indépendant de la grammaire ou de la rhétorique, et de la phrase ou de la réplique ».259 Si un tel souffle épique déborde souvent – surtout dans les premières pièces – vers une sorte de surréalisme, il n'a rien en commun ici avec le laconisme sans perspective des *Aveugles*. Si la parole de Claudel, ou du moins du premier Claudel, comme celle de Maeterlinck, n'est plus celle strictement communicative et foncièrement dialogique, elle ne représente pas non plus une impasse, comme c'était le cas pour Maeterlinck, mais une synthèse de la choralité symboliste qui, à la différence de celle réalisée par les *Aveugles*, s'accomplit dans la « positivité ». Simon, Le Roi, Cébès, la Princesse et la foule ne sont plus des « sujets agissants du langage » ; ils ne sont pas pour autant des « porte-parole », mais plus exactement des « portés par la parole ». Un tel caractère fondateur semblerait donc éloigné d'une certaine modernité qui, de Mallarmé à Heidegger, accouple ce caractère fondateur à une négativité de l'être ou qui, de fait, prévoit un repli de l'être sur soi-même pour s'écouter dans ses précieux balbutiements. La parole de Claudel se révèle quant à elle douée de transcendance ; elle est la transcendance, au sens qu'elle décrit le mouvement de l'homme vers l'absolu au même titre que le silence de Maeterlinck marquait leur séparation. Même si elle reste une parole écrite, elle s'approche de cette parole physique où « Artaud » rêvait de retrouver « cette unité antérieure à la dissociation ».260 Il s'agit « d'une parole qui est corps »,261 ou mieux encore, d'un point d'intersection entre âme et corps, au même titre que ce qui articule toutes les antinomies du drame claudélien.262 Car si un élément de *Tête d'Or* ne subit pas de variations, c'est justement ce flux sans scissions auquel seul l'espace de la page semble opposer résistance. Elle constitue dès le début la totalité des choses et elle la restera jusqu'à la fin et même après, dans les autres œuvres de Claudel ; elle est la connaissance des choses, la force qui les nomme et, ainsi faisant, les appréhende.

IV LE LIVRE : MODELE OU PARADOXE ?

« En ce sens, ce travail est moins une enquête
sur l'une des variantes possibles du théâtre symboliste
qu'une réflexion sur la nature complexe du théâtre tout court ».

Alice Folco : *Dramaturgie de Mallarmé*¹

Même si Bertrand Marchal a cru pouvoir déceler dans Le Livre une « fiction poétique » organisée selon l'enchâssement de plusieurs mythes archétypaux, cet aspect fictionnel ne rentrait pas dans le cadre de notre recherche. Pour nous l'histoire, le mythe et la structure du Livre restent essentiellement l'esquisse d'un théâtre potentiel, à la fois mental et collectif. Un théâtre « en acte » et dont on ne saurait résumer ici l'intrigue tant les péripéties qui la composent restent parcellaires et ouvertes. Tant ce dessein est très précisément « infini ».

Si *Tête d'Or* fait finalement éclater le contraste entre la foule et le héros qui couvait sous le théâtre du moi symboliste, force est de constater que ce rapport est encore celui de deux personnages fictionnels : la foule de *Tête d'or* reste une vision, celle que le poète, le moi, se fait de la collectivité ; elle est donc moins une entité sociale qu'un moyen de connaissance et d'autoréalisation.

L'apport des théories de Mallarmé à cette dialectique semble a priori proche de cette conception et son jugement avoisine également celui de Wagner sur la foule en tant que public (quoique son jugement sur cette foule-public soit beaucoup plus flatteur). De même, il se fait une

représentation du personnage collectif comme l'expression tangible d'une société recomposée par la fragmentation et la massification. Toutefois Mallarmé innove à maints égards. Relevons tout d'abord qu'il apporte au contraste entre le héros et la foule une amplitude décisive: ces derniers sont pour lui bien plus que de simples personnages. Ils deviennent de véritables structures dramatiques primordiales et nécessaires à l'existence même de l'« acte » théâtre. Par ailleurs, Mallarmé va introduire aux côtés de la foule des indices plus prégnant de modernité comme la métropole et la presse. De ce fait, il peut apparaître comme une sorte de pont vers le futurisme et les autres poétiques qui feront du public et de la réalité sociale issue de la seconde industrialisation non seulement un personnage collectif de leurs pièces, mais une arme pour « rhapsodier » le drame.

La contribution de Mallarmé en apparaîtra donc ici comme un achèvement et un dépassement de la geste symboliste. En effet, le public, en tant qu'image originaire de la foule (une *Ur-foule* en quelque sorte), est la figure refoulée ² d'une bonne partie du théâtre symboliste. Si le public avait déjà frappé à la porte des *Aveugles* sous la forme d'un narrateur invisible, son insertion dans la structure dramatique se trouve parfaitement exemplifiée par la trilogie d'Antonia de Dujardin où le poète, après avoir brisé l'abstraction musicale par le recours à des chœurs comme entités socialement stigmatisées, était allé, dans un geste quasi brechtien, jusqu'à monter sur scène afin de combler l'ultime clivage entre l'œuvre et son public :

LE POETE

Celui qui vient et vous demande,
O foule de qui toutes pensées descendent,
Une heure d'oubli
Des quotidiens soucis,
Une heure
A vous livrer au songe intérieur³

Ce prologue pourrait marquer le terme du symbolisme en tant qu'espace protégé du monde ; il rompt également avec les envoûtements wagnériens de l'orchestre invisible et la distance

mystique existant entre théâtre et monde nettement signifiée par la salle plongée dans l'obscurité. Voici le poète qui vient prendre la place de l'orchestre en tant que médium entre l'œuvre et le public, non plus par son chant exténuant, mais par la logique de sa parole. Cet appel au public coïncide avec l'affirmation de ce dernier comme personnage collectif, car, comme Althusser l'a observé à propos de l'acteur brechtien, lorsque celui-ci « s'avance vers la rampe, ôte le masque et, la pièce finie, en «tire la leçon » (...) il n'est qu'un spectateur qui la réfléchit du dehors, ou plutôt en prolonge le mouvement ».⁴

Cette identification par fondu-enchaîné se situe pareillement au centre du projet dramatique de Mallarmé et, puisqu'elle consiste en un dévoilement de la structure-théâtre, elle conduit, comme c'était déjà le cas dans *Les Aveugles*, à un amincissement du personnage singulier, à sa réduction à un « impersonnage ». La coexistence de cette triple exigence - « dévoilement du *medium* théâtre, appel au public, et effacement du personnage singulier- Mallarmé l'exprime d'une façon qui se révèle philosophique avant d'être dramaturgique ou dramatique. L'abstraction qui caractérise une telle approche ne cache en rien la structure sociologique qui en est à l'origine, et on verra, notamment dans le projet du *Livre*,⁵ que la relation entre personnage individuel et collectif, ainsi que le remplacement de la figure chorale entre ces deux entités, ne fera que reproduire celle entre le poète et la société. Tel un anarchiste lettré, le poète pénètre dans la « Cité », non pour y adopter « la langue de la tribu », mais pour dynamiter la sclérose conformiste par la force de son verbe. Car, comme le soutient Mallarmé : « Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre ».⁶

Tout son projet, à la fois esthétique et social, tourne autour précisément du *Livre* et c'est à l'analyse de cet opus que nous nous référerons, comme s'il s'agissait d'une pièce à part entière. Certes, il serait absurde, sinon impossible, d'étudier le *Livre* sans le mettre en rapport avec les divers pans du corpus mallarméen qui approchent de près ou de loin la question théâtrale. D'ailleurs, on le sait, dans l'œuvre de Mallarmé tout se tient. On pourrait même affirmer que Mallarmé, surtout dans ces textes théoriques, n'a sans doute jamais parlé que du *Livre*. Ces textes d'appui sont naturellement ceux qui traitent principalement du théâtre - tels que *Crayonnées au théâtre* ou certains poèmes en prose (*Un Spectacle interrompu*, *La Déclaration*

foraine) – mais aussi ceux qui donnent à voir l'intérêt du poète pour la relation entre littérature et société (*La Musique et les Lettres, Crise de Vers*) et qui incluent des poèmes ou des œuvres apparemment mineures (*Les mots anglais, La Dernière Mode*).⁷ Tous ces textes participent d'une même utopie, et contribuent à façonner le personnage mallarméen. Paradoxalement, les textes purement dramatiques du poète de Valvins, *L'Après-midi d'un faune* et *Hérodias*, figureront parmi les plus négligés, bien que ses « deux petites fugues théâtrales » se donnent, au moins à l'origine, comme les premiers balbutiements de la grande œuvre.

IV. 1 LIVRE OU THEATRE ?

Pour comprendre le rôle du *Livre* il faudrait définir celui-ci comme une œuvre totale où Mallarmé tente de saisir l'essence du théâtre pour ensuite la projeter dans le panorama d'une époque « où « l'avènement de la Troisième république a rendu absolument désuet le modèle théâtral hiérarchisé hérité des systèmes inégalitaires » et où les théâtres dans leur ensemble n'ont pas su accompagner comme il se devait les bouleversements sociaux qui marquent la fin du siècle ». ⁸ En ce sens, il nous paraît opportun de convoquer ici la distinction proposée par Turner entre rite liminal et rite liminoïde, dans la mesure où Mallarmé semble en avoir lui-même anticipé le principe. Son utopie théâtrale naît en effet d'une confrontation entre les rites anciens et les rites modernes, entre la disparition des premiers et l'incapacité des seconds d'en assumer les potentialités fédératives, le tout sur fond d'une crise de la cité faisant écho à celle « de vers ». ⁹ Mallarmé ne s'est donc pas opposé au *zeitgeist*, mais l'a interprété jusqu'à ses dernières conséquences: il montre du mépris pour l'art scénique (jugé comme le plus "positif des arts") mais finit par l'inscrire au centre de son projet. L'hésitation terminologique avec laquelle il nomme son chef-d'œuvre témoigne de ce parcours de reconnaissance progressive. C'est d'abord «La Gloire du mensonge ou Le Glorieux Mensonge», ¹⁰ puis «L'œuvre». ¹¹ Dans la correspondance des années soixante-dix, il délaisse les confins de l'individuel pour parler de «théâtre fort vaste» ¹², de «drame magique, populaire, lyrique» ¹³ et, enfin, de «drame

à faire jouer à époques fixes»¹⁴ ou d'«œuvre triple»¹⁵. Parallèlement, la remontée vers les sources grecques, vers le drame primordial, devient chez lui toujours plus explicite, ainsi que le lien avec le cycle naturel. Mais Mallarmé ne s'arrête pas là car dans ce cheminement vers l'origine, apparaît l'«Ode»¹⁶, un mot qui semble remonter plus loin encore, jusqu'à l'aïeul de la tragédie, le dithyrambe. Suivant cette progression lexicale, on voit que le théâtre gagne progressivement en estime jusqu'au point où le poète lyrique doit avouer: «Ici, succincte, une parenthèse. Le Théâtre est d'essence supérieure». ¹⁷ D'ailleurs, comment comprendre l'Orphisme¹⁸ du poète, sans songer que pour qu'il y ait Orphisme, il faut des bêtes à dompter et qu'une telle situation ne peut se produire que dans un théâtre, lieu par excellence de l'ensorcellement et de l'hypnose? N'est-ce pas d'ailleurs ainsi que, dans les feuillets de son *Œuvre*, le poète appelle le public : « bêtes sur deux pattes exprimant le désir de voir »?¹⁹.

Donc il y aura Théâtre —c'est déjà beaucoup — et, avec lui, le Drame, l'Hymne et le Mystère.

²⁰ Il ne nous revient pas d'expliquer le *Livre* dans son énorme complexité et de disposer ces quatre éléments dans un ordre précis, lequel, une fois établi, serait quand même discutable et sujet à des variations.

« Bien entendu, leur ordre (de Théâtre, Drame, Mystère, Hymne) n'est pas un ordre de succession ou de juxtaposition, et ils sont entre eux comme les feuillets d'un livre dans l'hyper-espace mallarméen. Tout en s'opposant les uns aux autres, ils participent les uns aux autres, et cela d'autant plus qu'ils sont plus proches au centre du schéma; ils ne sont que des points de vue différents sur une même réalité. Ils sont au nombre de quatre parce que le *Livre* lui-même est fondé sur une confrontation de deux aspects qui ne peuvent s'opposer dynamiquement l'un à l'autre que si un élément de chacun se compare à un élément différent de l'autre. »²¹

D'après E. Benoit, telle symétrie ne serait qu'apparente. Mais nous croyons inutile de complexifier ici notre analyse, et le terme de Théâtre sera ici utilisé dès lors que Mallarmé ne nous suggère pas autre chose.

De fait, à quoi cette quadruple entité pourrait-elle ressembler? Sur ce point, la terminologie mallarméenne est parfaitement explicite, en dépit de son hermétisme. Ce sera un théâtre

religieux — un « plancher divin »²², quoique d'aucune religion en particulier —, et il sera lié au cycle de la nature, comme le révélait déjà sa correspondance, et comme nous le confirme l'ouverture²³ à *Crayonnés au Théâtre*- Bertrand Marchal parle alors de « drame solaire ».²⁴ Mais ce théâtre sera surtout cohérent, car, s'il ne l'était pas, il serait un livre et pas *Le Livre*, ce qui nous permet d'apprécier la manière dont Mallarmé se trouve en phase avec les expérimentations de son temps, notamment avec les premières tentatives d'autonomie de la mise en scène, dont une des mots d'ordre consiste justement à harmoniser les éléments scéniques. Sur cette scène cohérente donc, on jouera le grand secret mystique toujours latent et toujours en instance de révélation: le mariage entre l'Idée et la Matière — l'économie du *Livre* étant elle-même l'accomplissement de cette union. Il s'ensuit que ce projet, dans l'état où Mallarmé nous l'a laissé, s'établit sur deux registres apparemment très distincts: l'œuvre qui, "comme Dieu, comme la vie [...] est absurde et impensable,"²⁵ mais aussi l'humble et bureaucratique mode d'emploi du Théâtre à jouer. Théâtre avec la majuscule, comme l'aurait écrit Mallarmé lui-même, car dans le *Livre*, tout est absolu et originel.

PREMIERE DEFINITION DU HEROS

Mais qu'en est-il ici du héros et du personnage individuel ? Apparemment, « il semble se confondre avec la structure théâtrale où l'Hymne a lieu. [...], le Théâtre est le Héros, le Héros est le Théâtre... ».²⁶ Dès lors, on comprend aisément que parler d'un personnage au sens traditionnel, ou de tout contenu particulier, à propos du *Livre*, s'avère absurde. Le contenu/ personnage du Théâtre est le Théâtre même, son fonctionnement révélateur, l'auto-reconnaissance qui en assure aussi la structure. La terminologie mallarméenne (Hymne, Ode) semblerait toutefois ne laisser aucun doute sur le fait que la parole sera le principal moyen d'expression du héros, mais moins comme enchaînement des significations, que comme fruit du simple acte de proférer, comme « Opération » donc.²⁷ Nous reviendrons sur le rôle de la parole dans la définition du personnage ainsi que sur l'absence/présence du Héros/Opérateur, mais laissons pour l'instant leur identité encore flottante pour nous intéresser à cet personnage

qui est au centre de l'esthétique théâtrale de Mallarmé, celui dont la présence apparaît plus surprenante chez un auteur dont l'obscurité en a fait un des parangons de la fracture entre art et société.

IV. 2 LA FOULE

En face du Héros-Théâtre il y a La Foule, dont l'existence autorise l'universalité, et ce référent obligé ouvre à une nouvelle bipolarité peut-être plus vaste encore :

« Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute – de tout »²⁸

Malgré l'idéalisme, ou si l'on préfère le substantialisme, qui est à la base de ces conceptions, mais qui n'exclut pas une matérialisation de la Foule, on est quand même fort éloigné de l'homme qui écrivait jadis que l'art était « un mystère accessible à de rares individualités »²⁹. La foule a donc parcouru dans l'esprit de Mallarmé le même chemin que le théâtre, passant du mépris à l'intronisation. Car la foule possède désormais le « Génie »³⁰; elle est Le Génie, « l'amplification majestueuse de chacun » où « gît le rêve ».³¹ Comme l'écrit E. Benoit :

« Mallarmé recherche un rapport heureux entre le Multiple des subjectivités individuelles, des un constituant chacun à lui seul déjà une totalité spirituelle, et l'Un dans lequel ils se fondent, Sujet-universel comme *l'allegemeine-individuum* hégélien et *l'Absolute-ich fichtéen*. »³²

En dépit du caractère excentrique du projet mallarméen, la foule du *Livre* montre donc les deux visages les plus saillants de son époque : la fragmentation vécue presque comme un état successif à la « Chute » et la recherche consécutive d'une unité totale où le nouvel âge démocratique pourra réfléchir sa nature massifiée et, de ce fait, la racheter. En d'autres termes, la foule possède l'absolu, mais elle n'en est pas consciente.³³ Ce sera donc la tâche du Théâtre de lui relever son inconsciente éternité, et d'accomplir la maïeutique nécessaire pour que le rite

puisse avoir lieu. De plus, la Foule est nécessaire au Théâtre, car elle lui donne la vie en tant qu'entité abstraite et universelle. Dans ce système bipolaire, il ne peut donc pas exister de Foule sans Drame ni de Drame sans Foule, exactement comme il ne peut pas exister de regard sans objet regardé. Il ne faut pas croire pourtant à une relation spéculaire entre Foule et Théâtre³⁴. *Le Théâtre révèle la foule, mais ne la reflète pas*. Le schéma bipolaire qui soutient le *Livre* signifie que ce qui arrivera, sera la « pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle », ³⁵ de sorte que chacun des deux éléments révélera à l'autre sa propre essence. Par ailleurs, la défiance du poète à l'égard des processus de représentation est bien connue ; il suffira de citer quelques passages méprisants dédiés aux badauds qui se rendent à théâtre «pour se regarder eux-mêmes [...] ainsi qu'ils se connaissent dans la rue ou à la maison...».³⁶ A ce rapport mimétique Mallarmé semble en opposer un autre d'ordre copulatif où la présence de la foule, comme celle de « l'émoi féminin » provoque une « assurance d'être ».³⁷ Cette interprétation n'a évidemment rien de psychanalytique chez Mallarmé, mais il sans doute le premier à se complaire à associer la foule à un « élément vierge »³⁸ ou à une « femme » à « mille têtes ». ³⁹ Le miracle d'une telle union entre les deux éléments primaires de la représentation devrait s'accomplir, selon lui, grâce à l'Hymne qui, par déplacement d'une lettre deviendra l'Hymen, c'est-à-dire le mariage, l'union entre ces deux absolus. L'accomplissement du mariage Foule-Théâtre est aussi celui de l'Idée avec la Matière. Forme et contenu du *Livre* coïncident. Sans doute, une telle union rappelle-t-elle celle du couple fusionnel, qui visait à l'absolu et par là même offrait au théâtre symbolistes-wagnériens la seule structure dramatique capable de respecter ses prétentions à une pureté quasiment a-dramatique. Toutefois, tandis que le couple fusionnel ne cessait de constituer un mythe, un conte, le couple Foule-Héros vise simplement à révéler le mécanisme du théâtre qui est à l'origine de toute forme de narration. De ce fait, Mallarmé parvient pareillement à un absolu, celui du « Soi », qui, en tant que Mystère, occupe la partie haute du triangle des hypostases mallarméennes comme on peut le constater dans le feuillet :

Myst

Soi

foi Th	Idée loi
moi Dr	Hymne

Héros
roi⁴⁰

On constate ici aisément comment Mallarmé récupère non seulement un schéma esthétique très similaire à celui de Baudelaire, mais également la terminologie même du poète des *Fleurs du mal*, et cela presque au pied de la lettre. On se rappellera en effet que la passion du peintre de vie moderne consistait à « épouser la foule », et qu'il était un « moi insatiable du non-moi », c'est-à-dire du soi. Apparemment le soi, pour Baudelaire, s'identifiait à la foule, mais cette foule ne devenait une entité capable d'accueillir le héros que lorsque celui-ci parvenait à son tour à l'assimiler, presque à la transfigurer - c'était une union essentiellement lyrique. En revanche, le Soi mallarméen résulte lui aussi du mariage entre le Héros et la Foule, mais à bien y regarder, il surplombe ces deux éléments, étant doué de transcendance : « la Divinité qui n'est jamais que soi »⁴¹ - et que l'on ne trouvait pas dans l'esthétique baudelairienne. C'est cette transcendance⁴² qui permet de briser le parallélisme entre le héros et la foule, et qui rend possible leur rencontre (ce qui chez Baudelaire ne survenait qu'à de rares moments d'illumination esthétique). Encore une fois, cet axiome s'avère également valable pour des facteurs invertis, au sens que la présence de la foule rend nécessaire ce Soi, ainsi que le (T) théâtre, médium auquel Baudelaire n'avait jamais ressenti l'exigence de faire recours. De ce fait, la Foule permet au poète de sortir du soliloque déjà histrionique d'*Igitur*,⁴³ centré exclusivement sur des hypostases individuelles (Rêve, Idée, Hasard, Absolu, Infini, Acte, Néant),⁴⁴ et de sortir du théâtre pour transposer les absolus à l'air libre et notamment dans les lieux dits justement « publics ».

C'est ce qui se produit par exemple dans *La Déclaration foraine*, où le poète se met en

scène en compagnie d'une dame qui l'oblige à entrer en contact avec le « rendez-vous suburbain »⁴⁵ de la fête foraine. Une fois entrée dans cet espace collectif, la muse mallarméenne monte sur les tréteaux pour y déclamer les vers du poète ; ceux qui révèlent l'Idée à la cohue populaire enfin rachetée de son inanité.

Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche⁴⁶

Ce faisant, elle sanctionne le théâtre en tant qu'« amplification majestueuse » du livre, médium où se jouent les mystères qui soudent la communauté. Le théâtre de Mallarmé n'est donc pas seulement cet espace abstrait illustré dans le *Livre* ; il peut aussi être un lieu variable, voire itinérant, situé à tout endroit où le beau entre en contact avec la collectivité et où il y a possibilité de ritualiser l'« ère moderne, esthétique et industrielle ».⁴⁷

AUTRES VISAGES DE LA FOULE

Cette ouverture sur l'espace urbain n'est certainement pas unique dans l'œuvre de Mallarmé, où la ville occupe cependant une place qui, tout au moins d'un point de vue quantitatif, s'avère moins importante que dans les écrits de Baudelaire.⁴⁸ Pour Mallarmé, c'est la nature à être « Théâtre sublime et pur », et c'est avec regret qu'au retour de l'automne, le poète y renonce pour rendre compte des « plaisirs médiocres »⁴⁹ des spectacles urbains. Cela n'empêche que la ville, dans la réflexion de Mallarmé, est souvent évoquée parallèlement au théâtre ; ces deux réalités partageant la même exigence de renouvellement, celle d'une palingenèse qui, une fois de plus, s'engage à partir d'une sublimation du quotidien. Le mot ville s'opposera alors à celui qui en exprime l'aspect de personne morale : « Cité ».⁵⁰ Ainsi, « La Cité, si je ne m'abuse en mon sens de citoyen, reconstruit en lieu abstrait, supérieur, nulle part situé, ici séjour pour

l'homme », ⁵¹ alors que « la Ville » aurait « le tort de prétendre, tout de même fonctionner (...) nonobstant le défaut de bases sociales et d'un couronnement par l'art... » ⁵² La Ville, d'après Mallarmé, cache, de manière latente, une forme d'universalité - et ce sera encore une fois la tâche de la scène d'en favoriser l'émergence-, mais la Ville n'est pas ici appréhendée dans son aspect mobile, comme Baudelaire l'avait fait au cours de ses flâneries, elle constitue plutôt un foyer où s'inscrit non seulement la présence du poète « La nef, ville flottante, ville du poète futur » ⁵³-, mais aussi celle des grands rites collectifs: l'église, le théâtre, et même la parade militaire. Ces spectacles font de la ville une Cité sont le stigmat de l'universalité -« La Cité, qui donna, pour l'expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel ». ⁵⁴

Mallarmé n'oublie pas pour autant qu'autour des spectacles où se manifeste le «désir de liminalité», la ville déploie une série des spectacles liminoïdes, qui sont en quelque sorte les produits de la fragmentation: «banquet, chasse, yacht, bal, feu d'artif ». ⁵⁵ De ce fait, « le monde moderne avec sa fête qui dure toute l'année », ⁵⁶ jaillit enfin à la surface: tout est y célébration et commercialisation d'actes rituels propres à ce crépuscule du siècle. Le même sens se dégage des articles écrits pour la *Dernière mode* ⁵⁷ et, si l'on veut, des *Vers de circonstance*, où l'éternel de la poésie s'attache aux bibelots de la courtoisie mondaine. Toutes ces micro-cérémonies ne sont finalement que des avatars du Théâtre permettant de racheter le côté informe de la foule par le biais d'un simple acte de cristallisation: elles sont la foule « formalisée », ou mieux, théâtralisée. Parmi ces incarnations, la presse jouit d'un rôle privilégié, non seulement parce qu'elle possède au plus haut degré cette nature à la fois fragmentaire et étendue qui caractérise si nettement la foule, mais aussi en vertu d'une théâtralité qui lui est propre, d'un «charme de féerie populaire ». ⁵⁸ Chaque jour, dans les journaux, la foule se met en scène dans sa banalité et en même temps elle se sacralise –ou pourrait le faire- car la presse, comme le *Livre* est formé de feuillets ⁵⁹ capables de relayer « un épanouissement suprême de la littérature ». ⁶⁰ La presse n'est donc pas seulement la littérature de la foule, mais également, comme Mallarmé le rappelait à Claudel ⁶¹, son double, et peut-être sa génitrice. Il

n'est donc pas étonnant que Mallarmé l'ait introduite au cœur même du *Livre* pour en faire une des bases économiques du projet –« L'annonce paie impression et papier »-,⁶² et cela non dans un espace extérieur au *Livre*, dans le mode « réel », mais dans la substance même du théâtre mallarméen, sur le recto des feuillets –« D'où possibilité d'insérer journal –publicité ».⁶³ Si la foule participe économiquement à la création du livre, c'est par le biais de la presse qui en constitue l'ambassadrice à l'intérieur de l'espace clos de la représentation.

Là s'arrête toutefois la disponibilité de Mallarmé à l'égard de la foule, car on sait que le projet de réalisation du *Livre* suppose que la foule n'entre en contact avec ce dernier que de façon indirecte, à travers la distribution de 480 000 exemplaires, divisés en vingt volumes, au prix de 1 franc l'exemplaire.⁶⁴ La majeure partie de l'échafaudage de chiffres parsemant les notes de Mallarmé vise à créer cette ramification où le projet d'un théâtre total semble s'estomper et où le Théâtre (re)devient le *Livre*. C'est donc à nouveau à travers le fétichisme de la marchandise (qui dans ce cas se charge effectivement de nombreux « subtilités métaphysiques »)⁶⁵ – que la foule jouira du *Livre*, et qu'elle se verra révéler son essence sacrée. La Foule est donc un hors-scène non, comme le voulait le docteur Bonninot, le gendre de Mallarmé, à l'instar d'une « bonne entrant pendant l'audition d'une œuvre de piano de Schumann » et qui y prend plaisir parce qu'elle n'est pas « rebelle à l'harmonie des accords »,⁶⁶ mais sans rien comprendre à la partition.⁶⁷ Cette relation purement économique que l'œuvre d'art entretient avec la Foule semble faire écho au « central rien »⁶⁸ qui réside au cœur de la ville et qui, loin de constituer un vide réel, représentait l'utopie d'un théâtre à la fois total et inexistant.

CHOEUR

« Tout se résume dans l'esthétique et l'économie politique »

Mallarmé, *La Musique et les Lettres*⁶⁹

Chez Mallarmé, le Héros et la Foule sont donc bien séparés : ils évoluent dans deux systèmes différents. La césure de la bipolarité parfaite, que Mallarmé semblait avoir posée en soubassement de son utopie théâtrale, va se traduire par l'introduction d'une figure médiane et transitoire qui, une fois de plus, prend ici la forme d'un chœur. Ce chœur a été souvent négligé par rapport au Héros et à la Foule, alors qu'il représente non seulement le chœur du projet *Livre*, mais aussi sa véritable spécificité et peut-être sa seule ambiguïté. Son existence s'avère néanmoins indiscutable.⁷⁰ Plusieurs feuillets du *Livre* nous révèlent en effet qu'entre la foule qui doit acheter le *Livre* et l'Opérateur chargé de la lecture des feuillets, se situent des « assistants » censés faire office de spectateurs-acteurs à la lecture du *Livre*. À chacun de ceux-ci est assigné un feuillet ayant la valeur de seize pages du *Livre* qui sera ensuite distribué en version papier. Mallarmé paraîtrait donc appeler à l'allégeance de l'« élite soucieuse de recueillage »⁷¹ pour relayer sa propre parole révélatrice, puisqu'il est difficile de ne pas voir dans ces assistants un avatar de cercle d'invités aux mardis de la Rue de Rome, de même qu'il est difficile de ne pas voir dans l'appartement de Mallarmé⁷² l'espace où le *Livre* est mis en scène. Cette position esthétique intermédiaire du chœur se reflète également en termes « d'économie politique », car il revient aux spectateurs-acteurs du chœur de constituer le socle économique du *Livre*, son fond de financement, même si à travers une procédure fort mystérieuse pour laquelle ils devraient ignorer la dépense effectuée – « tout fonder ainsi sur une opération financière – à l'insu même des invités, entre gens du monde, mais riches ».⁷³ Cette dernière annotation laisse supposer que l'économie puisse prendre parfois le dessus sur l'esthétique, car à l'élite cultivée des artistes fréquentant les mardis, se substitue une élite de l'argent.⁷⁴ En dépit de l'excentricité du projet mallarméen, on retrouve réunies ici les deux visions du chœur ancien relayées par Schlegel et Schiller: le chœur des assistants étant à la fois et le « public idéal » et le rempart nécessaire à l'idéalisme de la représentation, la garantie de sa réussite. Le nombre des assistants/choreutes semble témoigner d'un tel classicisme dans la vision du chœur. Si Mallarmé fait sporadiquement mention du nombre dix⁷⁵, c'est le nombre de vingt-quatre qui a sa préférence. Conformément à la logique binaire du *Livre*, chaque séance comporte deux lectures par jour, ce qui signifie qu'à chaque lecture n'assistent que douze lecteurs-spectateurs. Ce nombre se prête à un jeu de multiples associations – douze était les

apôtres, les heures marquées sur le cadran, les signes du zodiaque- mais il en vient spontanément de penser que douze était aussi le nombre traditionnel de choreutes dans la tragédie grecque, au moins jusqu'à Eschyle. On voit bien que les éléments constitutifs de ces trois modèles représentatifs se retrouvent dans le chœur antique, qui était à la fois, un personnage dramatique, un exécuter musical et une présence religieuse. Comme chez Wagner, la danse reste exclue de cette recomposition du chœur, même si, vu l'importance que Mallarmé attache à cet art, il est difficile de ne pas songer qu'elle puisse avoir été récupérée sous la forme de mouvement pur, à travers les permutations de place des choreutes et les gestes fortement cérémoniaux de l'Opérateur.

Cela signifie-t-il pour autant que Mallarmé désirait recréer le chœur ancien ? En fait, aucun indice ne semble suggérer que la multiplicité de fonctions qu'il accorde à cet élément ne découle d'une prétention philologique à reconstruire le chœur grec. Si tel était le cas, Mallarmé n'aurait pas collaboré à l'œuvre de décomposition et recomposition de la figure chorale propre à la modernité, époque dont le « commencement » pour le poète se donne au «moyen âge ».⁷⁶ Le chœur d'assistants/lecteurs verra donc le jour suite à la fusion de deux modèles qui lui sont contemporains et auxquels Mallarmé revient souvent pour en souligner le caractère de spectacle idéal. Le premier c'est l'orchestre, dont le mérite consiste à répandre la beauté dans la salle sans jamais la figer dans un personnage concret :

« L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons de témoins, mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour somme circulairement le héros –douloureux de n'attendre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste ou notre afflux invisible »⁷⁷

À cet éparpillement du beau, contribue également le fait que la partition orchestrale, à l'image du journal, et du même *Livre*, est un assemblage de parties qui, de surcroît, modifie les contenus selon les interprètes. Ici, Mallarmé semble rejoindre Nietzsche et sa problématique du *Principium individuationis* telle que le philosophe allemand l'a exposée travers les deux catégories apollinienne et dionysiaque. Comme Nietzsche, du moins celui de *La Naissance de la tragédie*, Mallarmé associerait le dionysiaque au chœur/orchestre, disséminant le sens en

« feuillets », alors que l'apollinien s'exprimerait par le biais du héros, qui, en canalisant l'élan dionysiaque, rendrait possible le drame.⁷⁸ Toutefois, comme la dernière phrase de Mallarmé sur l'orchestre le souligne - «douloureux de n'attendre à lui-même que par des orages de sons... » -, l'exécution symphonique présente l'inconvénient de ne pas faire participer le public, de ne pas le transformer en héros. Son champ référentiel s'élargira ainsi au chœur d'église qui appelle toute l'assistance à participer au chant :

Quiconque y peut de la source la plus humble d'un gosier jeter aux voutes les répons en latin incompris, mais exultant, participe entre tous et lui-même de la sublimité, se repleyant vers le chœur : car voici le miracle de chanter, on se projette, haut comme va, le cri. Dites si artifice préparé mieux et à beaucoup, égalitaire, que cette communion d'abord esthétique, en le héros du Drame divin.⁷⁹

Spectateurs et acteurs coïncident ainsi dans la même personne, et on peut raisonnablement soutenir que c'est bien ce modèle qui travaille le *Livre* : « Lect. 12 personnes. Lect. la messe »- la communion ». ⁸⁰ La messe offre en outre l'avantage de disposer comme moyen d'expression non pas la musique, mais l'« intellectuelle parole ». Celle-ci, cependant, ne serait pas la parole logique du personnage individuel et traditionnellement dramatique, mais le Verbe qui reçoit sa vérité de la communauté de fidèles et qui les soude en un ensemble plus vaste et sanctifié :

Le prêtre céans n'ait qualité d'acteur, mais officie-désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage.⁸¹

C'est donc bien encore une fois contre le *principium individuationis* que Mallarmé fait jouer le chœur. Et cela semble avéré par le *Livre* lui-même:

« Jusqu'au moment où le tout rejoint, l'Opérateur s'élance droit devant lui d'où il vient emportant s'identifiant (vers la voix qui lut) ce fascicule comme pour chacun. à lui ».

En dépit d'une certaine obscurité – obscurité significative en soi puisqu'elle survient après deux passages assez clairs -, ⁸² il devient possible d'affirmer que cette sortie de scène de l'Opérateur

tourne autour de l'antithèse individuation/identification, dont le second terme semble constituer le véritable noyau conceptuel de la scène –« s'identifiant ». Cette forme d'identification ne constitue toutefois qu'une forme de dissolution: l'Opérateur paraît en effet se fondre avec la voix « qui lit », et se dématérialiser en elle. Une telle lecture du chœur se trouverait renforcée par l'interprétation peut-être la plus radicale du nombre d'assistants/choreutes, celle qui, en nous ramenant de la lecture à la séance, voit les 24 assistants coïncider avec les 24 mots de l'alphabet. Mallarmé suggère assez clairement cette hypothèse dans les feuillets que Scherer avait ordonnés de 18 à 22.⁸³ Les permutations de place des choreutes et des feuillets d'un choreute à l'autre ne correspondraient alors qu'à un mouvement rotatoire autour d'un centre vide, une déperdition du sens qui renvoie au Sens du « central rien »,

Vous en effacez jusqu'au sens initial sacré. Si !

C'est en les permutant que ces lettres deviennent « Kabbalistes »⁸⁴ et c'est grâce à cette opération aporétique qu'elles échappent au « malentendu » qui, en toute probabilité, est celui du langage de la presse, mais aussi de tout langage nourrissant la prétention de retrouver l'essence de la littérature dans un enchaînement logique de mots et non dans leur simple existence, dans leur combinatoire mécanique.⁸⁵ De ce fait, le chœur des assistants serait l'instrument qui permettrait à Mallarmé d'atteindre à cette « neutralité » qui constitue le mot-clé de toute son esthétique.

Le personnage singulier est-il destiné pour autant à succomber à un tel idéal ? Mallarmé ne répondra jamais ouvertement et c'est par défaut que nous pourrions comprendre ce que le Héros n'est pas. Mais pour apprécier les raisons de ce rebours, il faudra sortir momentanément du *Livre*.

IV. 3 DEUXIEME REGARD SUR LE THEÂTRE ET LE HEROS

DE WAGNER A BAINVILLE : A LA RECHERCHE D'UN MYTHE NEUTRE

« Si nous disions simplement au compte de la lucidité que l'homme actuel se définit par son avidité de mythe, et si nous ajoutons qu'il se définit aussi par la conscience de ne pouvoir accéder à la possibilité de créer un mythe véritable, nous avons défini une sorte de mythe qui est l'absence de mythe ».⁸⁶

C'est à partir de l'intuition de neutralité que Mallarmé, dans son article pour la Revue Indépendante, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, développe sa polémique contre le culte wagnérien. A première vue, le drame wagnérien, paraîtrait pourtant proche de l'idéal de Mallarmé, non seulement en vertu de sa nature cyclique et de son contenu mythique, mais aussi du mécanisme maïeutique que son théâtre met en place pour que la foule/peuple parvienne à son entéléchie. Pour tous les deux, le sujet collectif est l'origine du théâtre, mais il n'y participe que par procuration : à travers le mythe chez Wagner ; à travers la transparence du Héros chez Mallarmé. Plus globalement, c'est donc une sorte d'oscillation théorique et commune entre sujet collectif, sujet individuel et œuvre totale qui rapprocherait Wagner et Mallarmé. Au-delà de ces coïncidences formelles significatives, la question implicite que pose Mallarmé est de savoir en quoi Wagner échapperait aux conventions du théâtre de l'interrègne. Ce ne serait certainement pas en raison du contenu dramatique et spécifiquement théâtral de ses œuvres, lesquelles ne font que répéter les erreurs descriptives des drames communs : « Lui, quelqu'un ! Ni cette scène quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel...) »⁸⁷. Si la fonction communicative facilite la lecture, elle prive l'œuvre de sa portée métaphysique. Le théâtre doit pour Mallarmé obéir aux mêmes lois du poème, où « nommer un objet signifie supprimer les trois quarts de jouissance ». Le *Gesamtkunstwerk*, comme l'entend Wagner, ne peut donc pas être l'accomplissement définitif de la quête de la forme absolue et de l'absolu tout court ; cette dernière ne peut qu'atteindre à un résultat partiel — un « Temple, à mi-côte de la montagne sainte ».⁸⁸ Pour Mallarmé, l'objectif de du wagnérisme (comme de toute rituel religieux) serait d'entrer en contact avec l'absolu que nous porterions en nous. Les religions seraient ainsi des fenêtres sur l'« azur »⁸⁹ et sur notre éternité, mais tant qu'elles continueront à recourir à des images et à des contenus concrets, elles ne pourront qu'échouer dans leurs intentions. En d'autres termes, le drame wagnérien serait un liminoïde déguisé en liminal, alors

que la liturgie catholique serait un liminal déchu ; ils s'entrecroisent, mais la deuxième conserve une noblesse majeure : de là la préférence que Mallarmé accorde à cette dernière, et qui sera plus tard partagée par Dujardin.⁹⁰

Une lecture attentive de *La Rêverie*, indique que seule la musique de Wagner peut jouir d'un statut esthétique supérieur -« Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre »⁹¹-, et que si elle « cessait de déverser son influence » toute la scène, et notamment les acteurs, retomberaient dans l'insignifiance -« le mime resterait, aussitôt statue ».⁹² Sur cette considération se greffe la deuxième critique de Mallarmé qui nous concerne plus directement puisqu'elle s'attache aux protagonistes de l'œuvre de Wagner : Siegfried, Brunnhilde, Wotan, et toute la panoplie des Mythes germaniques qui se déploie dans la *Tétralogie*. Ils sont, de l'avis de Mallarmé, des figures trop aisément repérables et, au demeurant, ils constituent une régression artistique :

« Quoi! Le siècle ou notre pays qui l'exalte ont dissous par la pensée les Mythes pour en refaire! Le Théâtre les appelle, non: pas de fixes et de séculaires et de notoires, mais un Dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple »⁹³.

Si Mallarmé s'accorde avec le musicien allemand sur l'idée qu'il faut que le drame du futur s'appuie sur une structure mythique, comme c'était le cas de la tragédie grecque, il ne faut pas que celle-ci s'incarne dans une iconographie aussi triviale que celle qui compose le panthéon de la saga germanique.

Si le Théâtre futur souhaite exprimer l'absolu de son époque, il faut qu'il refuse l'iconolâtrie et invente un héros qui soit fils de l'abstraction : un «Saint des Saints, mais mental »⁹⁴ ; un héros qui ne vive pas *in illo tempore*, comme les Nibelungen, mais *in nullo tempore*. Il faut donc se débarrasser de tout ce bric-à-brac de figures désormais surannées⁹⁵ et aller puiser à la source des significations profondes que ceux-là mêmes représentent. La question n'est donc pas de « montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais au contraire comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu ». ⁹⁶ En dépit d'une certaine ambiguïté terminologique, Mallarmé refuse donc le *mythos*, la fable, en faveur de la structure. Ce sont

bien en effet les structures mythiques de la pensée – de la pensée collective — qui doivent être à la base du théâtre futur, car elles ne sont pas la symbolisation d’une pensée mais la pensée qui pense elle-même, pour paraphraser une expression du poète.

Mallarmé n’arrive pas à cette conclusion seulement en vertu de sa dialectique particulière, qui le fait osciller du tout au rien et donc de l’impossibilité d’une communication à l’exigence d’une communication pleine et sans entraves. Comme l’a démontré Bertrand Marchal, deux œuvres parmi les plus « alimentaires » auxquelles le poète se soit consacré ont joué un rôle important dans la genèse de cet axiome. Ce sont « Les Dieux antiques » et « Les Mots anglais ». Dans la première, il découvre que toutes les mythologies se rassemblent, qu’elles renferment les mêmes messages ancestraux ; dans la deuxième, traduction de l’œuvre de William G. Cox, il fait la même découverte à propos des mots : ils ont une origine commune, voisine de l’*Ursprache* des philologues allemands. La plupart des langues européennes ne seraient qu’une variation à partir d’un socle- qu’on l’appellerait aujourd’hui proto-indo-européen. Dans ces deux analyses, on voit l’attrance de Mallarmé pour des structures associatives profondes qui seraient presque universelles – surtout pour les mythes — et qui représentent la vraie référence pour le poète qui aspire à exprimer lui-même la totalité. On remarquera au passage jusqu’à quel point la pensée de Mallarmé semble anticiper celle de Lévi-Strauss, elle aussi axée sur l’équivalence entre lois phonétiques et structures parentales⁹⁷. Relevons ainsi l’expression choisie par Mallarmé pour désigner les structures mythiques — et qui seront également fondement et sujet du Théâtre, et qui renvoie à une simple réalité phonétique : « les purs motifs rythmiques de l’être ».⁹⁸ Il faudrait donc être absolument poètes — anonymes magiciens de la parole — pour se faire anthropologue du personnage idéal. Telle approche exclu donc évidemment le truchement du Walhalla germanique comme de toute autre mythologie — qu’elle soit byzantine, celtique, biblique, mais aussi classique. Bref, tout le fond de commerce ésotérique que le symbolisme idéoréaliste,⁹⁹ déployait alors sur les scènes.

En poussant cette logique à ses conséquences ultimes, Mallarmé ira jusqu’à reconnaître que le théâtre naturaliste, sous réserve d’être remodelé, ne serait pas aussi éloigné qu’il y paraît du théâtre idéal. À ce propos, rien n’explique mieux la transversalité de l’approche

mallarméenne du drame que le compte-rendu que le poète fit de l'adaptation du *Ventre de Paris* par Busnach. Mallarmé ne tarit pas d'éloges pour le mélodrame tiré du roman de Zola, non pas en raison de la structure paratactique de ce dernier, mais parce qu'il y voit la preuve que les transpositions historiques sont inutiles pour mythifier le personnage - « Tant on n'échappe pas, sitôt entré dans l'art, sous quelque de ses cieux qu'il plaise s'établir, à l'inéluctable Mythe ». Non seulement Mallarmé ne trouve pas le mode du roman/théâtre naturaliste inférieur à celui du lyrisme abstrait (« aussi bien vaut-il peut-être mieux commencer par savoir cela et y employer la merveille des trésors, qu'ils soient documentaires ou de pure divination »),¹⁰⁰ mais il va même jusqu'à considérer que c'est là une forme dramatique nécessairement transitoire, avant l'avènement du Théâtre : « Et si l'on convient d'ouvrir d'officiels lieux de fictions, avant les portes du paradis, et qu'il soit bon tout de suite d'inventer quelque chose, c'est cela ».¹⁰¹

Une fois établi que le mythe est une structure/personnage incontournable du drame, et une fois avéré que celui-ci doit être marqué par le sceau de l'universalité, Mallarmé jugera plus appréciable les œuvres qui déclinent avec plus ou moins de bonheur le modèle classique, comme *Le Forgeron* de Théodore de Banville.¹⁰² Car ici, ce ne sont pas seulement les pouvoirs magnétiques de la rime et du vers qui prévalent (et qui véhiculent un idéal supérieur à la « poéticisation » des mélodrames du musicien allemand), c'est aussi la présence de mythes anciens en tant qu'éternelles catégories de l'esprit qui conviendraient le mieux à l'esprit français —strictement imaginaire et abstrait".¹⁰³

En matière d'universalité Vénus devance donc Brunehilde, tant par l'ancienneté que par la notoriété ; et le modèle classique est à la fois plus proche de l'esprit français, et plus conforme à l'idéal « Neutre » du poète de la Rue de Rome. Dans cette défense du Classicisme, il faut également citer le compte-rendu flatteur que Mallarmé donne de *Renée*, où la simplicité des motifs conducteurs de l'action semble se présenter comme un autre des chemins possibles pour parvenir à une esthétique de l'impersonnel :

Chaque état sensitif à demi-mot, se résout posément par les personnages même su, le propre de l'attitude maintenant, ou celle humaine suprême, étant de ne parler jamais qu'après décision loin de fournir la primauté au motif sentimental même le plus cher :

alors en nous l'impersonnalité des grandes occasions.¹⁰⁴

Par ailleurs, on doit comprendre que l'intérêt de Mallarmé pour le classicisme n'est pas dénué d'arrières pensées et n'a rien de réactionnaire. Ainsi, son éloge de la tragédie classique — «les grandes poses humaines et comme notre plastique morale»¹⁰⁵ — apparaît plus comme une démarche vers le silence de l'apriorisme que comme une velléité de concrétisation. Le renvoi à Descartes n'a rien de fortuit¹⁰⁶ non plus ; la recherche des idées claires sur lesquelles l'esprit doit appuyer ses raisonnements, rappelle en effet la position de Mallarmé, qui veut que le «type abstrait»¹⁰⁷, précède nécessairement le sensible (sous peine que ce dernier ne contamine le premier). De même, les preuves que Mallarmé expose pour démontrer l'existence du *Livre*, rappellent celles que donne le philosophe pour établir l'existence du moi. Mais il y a pour Mallarmé une raison encore bien supérieure qui doit faire préférer les oeuvres qu'il défend à celles du drame wagnérien : ces ?œuvres sont en fait des ?œuvres littéraires, ou elles en sont issues, ce qui leur confère toujours une forme de représentation par antonomase. La cérémonie théâtrale atteindra ainsi son zénith de théâtralité et de splendeur – l'article dédié à la lecture du *Forgeron* s'appelle justement « Solennité » -, lorsqu'elle s'inspirera de la lecture, forme imaginative de représentation. C'est à telle forme d'abstraction que le spectacle théâtral doit aspirer pour être Théâtre, et la raison en est que la lecture ne menace pas de déflorer l'Idée, ou, comme le dit autrement Mallarmé, elle n'encourt pas le sacrilège de manger la "Dame".¹⁰⁸

L'OPÉRATEUR

*La Figure que Nul n'est*¹⁰⁹

Après avoir établi la supériorité de la lecture et celle des personnages « à ne pas faire », on pourra se risquer à profaner la complexité de l'hyperespace mallarméen en identifiant la figure de l'Opérateur (chargé de présider à la lecture des feuillets) comme le seul personnage individuel du *Livre* et, plus généralement de tout le projet dramaturgique de Mallarmé – « Lect.

tout est là ». ¹¹⁰

L'Opérateur n'est certes pas le Héros, mais il n'en représente pas moins le centre focal du Théâtre, tout comme le héros classique représentait celui du drame absolu. Si Mallarmé nous décrit avec précision certains de ses gestes, il hésite cependant à expliciter son rôle dans la cérémonie. De fait, il souciait plutôt d'évacuer sa (propre) présence physique, en l'imaginant de dos, tel un chef d'orchestre ou un prêtre, ou bien en le remplaçant par une voix enregistrée -

« Voix phonogr. ». ¹¹¹ Il faut néanmoins reconnaître que sur ce point, comme sur bien d'autres, la dialectique de Mallarmé entre présence et absence reste volontairement irrésolue :

Je fais donc moi le plaisir de me montrer. Soit ! ¹¹² « L'acteur devant rester invisible ».

113

Il en va de même pour l'autre question fondamentale concernant ce personnage : lit-il ou ne lit-il pas ? Question qui peut paraître provocatrice après avoir constaté que c'est à la Lecture-Opération qu'il revient de constituer le véritable centre de gravité du *Livre*, celui qui permettra « l'adéquation entre le non-manifesté (le processus d'identification en tant que pur schéma abstrait) et le manifesté (le processus d'identification thématisé, allégorisé, théâtralisé, joué et vécu) ». ¹¹⁴ Mais une lecture de quel texte ? ¹¹⁵ Encore une fois, c'est l'incertitude de Mallarmé qui s'avère significative :

lit. -« à moins que ne se retournant trois fois vers la gauche (sourire, patientez) ».

On relèvera l'usage apparemment décisif de l'italique (*lit*) qui précède une autre hésitation visant à rabattre l'expressivité de l'opérateur au simple aphorisme gestuel – l'emploi du phonographe n'aurait-il pas été en effet le meilleur moyen de différer l'embarras de cette présence physique ? De telles contradictions, parmi d'autres, interdisent de préciser davantage ce personnage comme ils nous empêchent d'imaginer un texte unique pour le *Livre*. Il faut sans doute préférer y voir un hommage à l'écriture analogue à celui que Mallarmé fit de la figure de Villiers :

« Un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre, qui est mort

Mesdames, Messieurs

(*Le causeur s'assied*)

Sait-on ce que c'est écrire ? »¹¹⁶

La disposition typographique de la page que nous reproduisons ici participe également du ritualisme discret et de la poétique du *Livre* ; sa scénographie spatiale sur la page nous semble tout aussi significative que le contenu qui s'y aventure. Celui-ci se limite d'ailleurs à une question qui ne prévoit pas de réponse, ni dans la conférence sur Villiers où, Mallarmé ne tente d'expliquer la personnalité de son ami que pour mieux le barder de son (M)mystère hautain, ni dans le *Livre*, dont le mécanisme auto-productif tourne autour de ce questionnement à la fois élémentaire et irrésolu. D'ailleurs, la seule fois où Mallarmé se confronte fictionnellement au public d'un lieu théâtral – dans *La Déclaration Foraine*¹¹⁷ –, c'est justement sous les traits d'un conférencier, et n'est-ce pas également sous l'apparence didactique et distante d'un conférencier-poète que Dujardin s'était lui-même adressé à la foule?

Si la figure de l'Opérateur reste esquissée, son allocation n'en sera pas davantage rédigée. Le *Livre* n'ira pas au-delà du schéma et, face à l'impossibilité des feuillets à devenir drame, voire simplement Ode, il est difficilement imaginable que l'Opérateur puisse effectivement mettre en branle la machine dramatique du *Livre*, s'adresser à un public –fusse celui fort restreint du chœur d'assistants- et, de ce fait, le faire exister. Il ne saura que faire planer l'ombre sépulcrale qui enveloppait *Igitur* –«il s'arrête à temps en cette opération »-¹¹⁸ ; et la foule ne restera elle-même qu'un hors-scène imaginaire. Le contenu comme la nature toujours latentes du *Livre* sont autant d'indices d'un échec à faire dialoguer sur le même plan l'individuel et le

collectif, et à passer du Je de la poésie au Nous du théâtre. Certes, l'opérateur doit être absent pour que la foule (réelle ou imaginaire) se reconnaisse dans ce vide, mais cela implique toujours, comme chez Wagner, un jeu exclusif entre le Moi et le Soi interdisant l'existence d'un Nous préalable à toute représentation. Le parcours de Mallarmé paraît donc se conclure là où il avait débuté, sur un de ses aphorismes les plus célèbres : « à la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce ». ¹¹⁹ Le Théâtre se soumet au livre, car rester au livre signifie en rester à l'Idée, ne pas la profaner par un mariage dégradant. Au dernier instant le poète semble effrayé par l'*hybris* contenu dans son projet-«Dr (le drame) est un crime ». ¹²⁰

DES BRIBES DE PERSONNAGE : L'HOMME.

Si on suivait jusqu'au bout les raisonnements que Mallarmé fait à propos du germanisme wagnérien, on pourrait imaginer le poète engagé dans un immense travail de fouille à la recherche des mythes primordiaux en tant que « purs motifs rythmiques de l'être ». Mais ce chemin où s'illustreront plus tard Artaud et Craig, ne sera pas celui de Mallarmé. ¹²¹ S'y engager l'aurait conduit à profaner la transparence en retombant dans le figuratif. Le seul mythe qu'il puisse se représenter est la communion entre l'Idée et la Matière, c'est-à-dire entre le Théâtre et la Foule - communion qui, par son improbable consubstantialité, ne verra naturellement jamais le jour.

Quel serait alors le legs de Mallarmé à la dialectique qui met en tension la question du personnage? De fait, Mallarmé aura surtout laissé entrevoir les possibles formes que le Héros pourrait revêtir. Mais ces théophanies, Mallarmé les devinera principalement dans les œuvres d'autrui, en tant que spectateur éclairé. Cette position était en fait pour lui la seule qui soit tenable, la seule qui ne mette pas en jeu son Moi. Il pouvait ainsi incarner ce Nous nécessaire à l'existence du théâtre, tout en s'autorisant à jouer le rôle d'auteur potentiel.

Voilà pourquoi ces différents personnages *inventés* sont aussi l'Homme, car, malgré leur caractère fragmentaire, ou plutôt grâce à cette nature parcellaire, ils ne peuvent que renvoyer à la totalité par excellence, celle de l'humanité. ¹²² En suivant la logique de l'innommé qui domine

la poétique de Mallarmé,¹²³ ils ne peuvent dire « nous » – ou plutôt pousser le public à s'écrier « nous »- qu'en se présentant sous des formes très éloignées de l'apparence humaine :

L'HOMME-LOGOS

La première de ces théophanies, certainement la plus célèbre, est celle qui semble la plus proche de l'idéal d'un théâtre du moi: c'est l'Homme-logos, homme fait de paroles et qui trouve son incarnation dans le plus connu des personnages du théâtre traditionnel, Hamlet. Pour Mallarmé, Hamlet n'est pas ce qui paraît ; il n'est pas un prince qui s'apprête à reconquérir son règne, un trône tangible ; il est seulement le « *seigneur latent qui ne peut devenir* ». ¹²⁴

Et ne reconnaît-on pas ici, implicitement, le poète Mallarmé ?

« Juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. Son solitaire drame! et qui, parfois, tant ce Promeneur d'un labyrinthe de troubles et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existe la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend ». ¹²⁵

"Latent", "suspens", "inachevé", Hamlet est le personnage idéal car il n'agit pas, car il ne « mange pas la Dame ». Il représente l'impérissable tourment mais aussi l'ineffable délice, que comporte le mariage raté entre l'Idée et la Matière. S'il parvient à un tel miracle c'est en vertu du fait qu'il est composé par la parole — lieu où plus on est proche du divin mariage. « Au début était le verbe », c'est-à-dire déjà la chute, la séparation. Dès lors rien n'a changé : on en revient toujours au même d(D)rame. Le château d'Elseneur n'est qu'un "labyrinthe" mental, prolongation de l'esprit du protagoniste qui, au demeurant, jamais ne pourra vraiment arriver à savoir quelque chose et qui pourtant continue également sa logorrhée, moitié fou et moitié sage. Face à ce tissu de mots, qui utilise la parole non plus pour échanger des informations, pour nommer des objets, mais, toujours à l'instar de Mallarmé, pour passer à côté d'elles, conscient de l'incapacité des mots à dire ce qui est caché, les autres personnages ne peuvent que se décolorer jusqu'à disparaître. « Comparses, il le faut ! [...] Qui errent autour d'un type exceptionnel comme Hamlet, n'est que lui, Hamlet » ¹²⁶. Le logos aurait donc englouti tous les personnages qui l'entouraient et qui s'obstinaient à dialoguer parmi eux comme on se passe les

plats à table — « le tas de loquace vacuité »¹²⁷ — réduisant ainsi la parole à la simple Matière. Mais Hamlet, lui ne troque pas des biens immobiliers, car son interlocuteur se trouve au-delà, invisible. Hamlet célèbre (le Mystère) et lorsqu'il accomplira la seule action sur laquelle il se tourmente depuis le début de la pièce, il ne meurt pas : il est déjà mort.¹²⁸ On voit comment cette intériorisation du drame Shakespearien répond plus à une vision schopenhauerienne qu'hégélienne, et que c'est peut-être à partir d'elle que Craig développera sa mise en scène du chef-d'œuvre shakespearien au Théâtre d'Art de Moscou, en 1911. Mais cette prédilection accordée à un éternel Moi ne suffit pas à Mallarmé ; elle cache une vérité plus profonde : « Semble le spectacle même pourquoi existe la rampe... ». Ou encore : « L'œuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste.... ».

¹²⁹ Mallarmé boucle ainsi le cercle de son raisonnement. Si Hamlet est l'expression de l'éternelle énigme humaine, il est aussi la figure emblématique du Théâtre, et tout à la fois le Mythe fondateur qui s'y représente. Encore une fois le Soi et le Moi sont confondus et le drame d'un seul homme – mais d'un homme nécessairement « neutre »,¹³⁰ devient le drame de l'humanité entière.

L'HOMME-SIGNE

Si l'Homme-logos, et Hamlet en particulier, semble être le personnage idéal, Mallarmé a également envisagé la possibilité d'une figure plus neutre encore. Celle-ci est évoquée dans sa recension du spectacle de la Loïe Fuller et reprend les prémisses théoriques du discours mallarméen sur la danse qui figuraient déjà dans « Ballet », un article dédié au très modeste spectacle des *Deux Pigeons* qui s'était donné dans un théâtre au nom très prémonitoire : l'Eden.

« La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés, qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas... »¹³¹.

Voici donc l'homme-logos qui cède sa place à l'Homme-lettre, l'Homme-hiéroglyphe¹³² et plus généralement, à l'Homme-signé. Cet homme est perpétuellement à côté de ce qu'il semble

vouloir exprimer, et n'ayant pas de signifiés repérables, il se prête à « mille imaginations latentes »¹³³. Glaive, coupe, fleur sont certainement les éternelles figures de « notre plastique

morale » mais surtout « des fractions [...] dont résulte l'in-individuel ».¹³⁴

Les raisons de ce nouvel attrait sont a priori les mêmes que pour Hamlet : le dépassement de la singularité, le triomphe de la latence, mais portés ici à l'incandescence par le fait qu'aucune parole ne les contraint à représentation d'un sens déjà fixé. Car la parole qui gouvernait Hamlet relevait encore du *Livre* même si le personnage semblait libre de son interprétation et disposait de la même "Intelligence" que celle du lecteur d'*Igitur* qui mettait « les choses en scène elle-même ».¹³⁵ La supériorité de danseuse s'affirme au contraire par son « manque hautain de

signification ».¹³⁶ Elle écrit un « poème dégagé de tout appareil du scribe »¹³⁷ et cela lui permet d'échapper aux défauts communs de la représentation théâtrale, à savoir d'être pire que n'importe quelle représentation mentale d'un livre. Or, l'alphabet de la danse n'est pas traduisible en paroles. C'est pour cela que la ballerine est « illettrée »,¹³⁸ sans lettres, mais quand même capable de toucher les « purs motifs rythmiques de l'être » : « elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe qu'elle est ».¹³⁹ On retrouve ici le procédé maïeutique Théâtre-Foule activé à travers la transparence (voile) et le dépouillement (nudité).

A côté de la danseuse, le mime fait son apparition dans *Crayonnés au théâtre*, bien que « ce n'est point d'emblée et par traitement commun qu'il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif... ».¹⁴⁰ Toutefois leur mutilation les apparente, et leur permet d'échapper à

l'hic et nunc, d'agir « sous une apparence fausse du présent »¹⁴¹; ils échappent au présent, à la matérialité univoque de l'acteur et leur place est *in nullo tempore* parmi les vides de la spirale mallarméenne:

« La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir... ».¹⁴²

Comme Derrida l'analyse, ce mime ne fait «allusion à rien» et ne ramène à aucune « métaphysique originaire de la vérité »¹⁴³ - il se limite à matérialiser « la visibilité de rien ou de soi ».¹⁴⁴

L'HOMME-LUMIERE

Le personnage mallarméen en appelle aussi à la lumière. Cette suggestion nous est sans doute plus personnelle car elle n'affleure qu'une seule fois dans la prose du maître, qui se montra plutôt insensible aux innovations électriques des spectacles de Loïe Fuller :

« M. Sardou à qui l'on sait une dextérité grande, est l'homme que souvent me paraît, plus qu'aucun, offusquer de l'opacité vaine de ses fantoches la lumière éparse comme une frémissante pensée à l'ascension du rideau. »¹⁴⁵

Néanmoins quel symbole serait plus adéquat que la lumière pour incarner la transparence dont la matérialité est précisément impalpable? De fait, celle-ci est évoquée sous plusieurs formes chez Mallarmé. La plus récurrente est sans doute le lustre qui, comme chez Baudelaire, devient le symbole d'un luxe qui n'est pas seulement celui des parures extérieures du théâtre, mais de la magnificence inscrite dans l'oeil du spectateur et dans le spectacle imaginaire qu'il suggère: « Il suffit pour satisfaire notre esprit - de l'équivalence de lumière que contient un *lustre* ». ¹⁴⁶ Mais le lustre symbolise aussi la transposition matérielle de cet effet d'éparpillement permettant au public, à la foule, de s'apercevoir comme le vrai spectacle : « Le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient de faire ». ¹⁴⁷ De même dans *Hérodiade*, le « blond torrent » de « cheveux immaculés » de la princesse, les reflets du « bassin » et ceux de la « froideur stérile sur le métal » collaborent à faire du boudoir de la princesse un jeu de miroir qui symbolise la dureté virgine d'Hérodiade et un espace inaccessible à un personnage en chair et os.

Parfois la chevelure peut à elle seule résumer cet éblouissement impénétrable. C'est le cas du poème qu'interprète la muse mallarméenne - Mery Laurent mais aussi *L'Idée*- dans *La Déclaration Foraine*:

«La Chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident des désirs pour la tout époyer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer »¹⁴⁸

Il s'agit ici de démontrer aux badauds endimanchés que le théâtre « ne requiert pour vous communiquer l'essence de son charme, un costume ou aucun accessoire usuel ». ¹⁴⁹ La chevelure unit ainsi, au scintillement des pierreries de Hérodiade, le mouvement de la danseuse qui se déploie et ensuite se replie sur elle-même, en traçant des signes lumineux dans l'air. Et si Mallarmé n'a pas développé davantage son intuition d'un personnage/lumière, d'autres artistes — Bonnard ou Kandinsky, par exemple — sauront l'entendre.

L'HOMME-VERS

Les vers de « La Chevelure d'une flamme » nous invitent à découvrir le dernier personnage potentiel de l'univers mallarméen qui est sans doute aussi le plus conforme à l'utopie dramaturgique du poète. Il s'agit de l'Homme-Vers dont la nature avoisine celle de l'Homme-Signe et de l'Homme-Logos, mais qui les synthétise et les dépasse. La parenté avec le premier est soulignée par Mallarmé dans « Solennité », déjà cité: « Signe ! » ¹⁵⁰, s'écrit Mallarmé après avoir constaté la beauté des vers s'appelant l'un l'autre et la plénitude de l'alexandrin qui offre au drame une cohérence sans faille. Dans cet empire du signe, la rime semble être à elle seule tout l'art figuratif contenu dans une page – « parce qu'elle ne fait qu'un avec l'alexandrin qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe » ¹⁵¹. Telle visibilité immatérielle du vers ne peut que plaire au poète, de même que sa valeur de signe purement fictif, idéal pour susciter la rêverie :

« Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence au point de simuler peu à peu et d'incarner le héros (juste dans ce qu'il faut

apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait »¹⁵².

Mais en outre il possède le pouvoir sémantique de la parole dont on ne peut pas faire abstraction à l'heure de créer le drame parfait :

« Car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique ».
153

Il faut bien retenir ici l'adjectif « intellectuelle », car, à différence de ce qu'affirme un lieu commun trop répandu, Mallarmé ne songe pas à dépouiller la poésie de toutes ses fonctions communicatives, de son double code, même si le pouvoir sémantique du vers doit être toujours s'exprimer comme négativité, comme ce qu'il n'est pas. Il y a donc musique et Musique.

Mallarmé confirme ce concept dans son ironique sonnet dédié à Wagner, *Hommage*.¹⁵⁴ C'est dans ce sens qu'il faut entendre la célèbre phrase « reprendre à la musique son bien » : non pas comme une imitation mais comme un dépassement à travers une assimilation. Voilà pourquoi le « mot » poétique, pour Mallarmé, est « total »¹⁵⁵, car, contrairement à la juxtaposition des arts chez Wagner, il opère une synthèse sans doute mystérieuse mais qui devrait déboucher sur un « Verbe », un absolu linguistique accessible à tous en dépit de son obscurité. Possédé comme il l'était par le « démon de l'analogie », il est tentant de supposer que Mallarmé ait lu le « ver vainqueur » de la poésie de Poe, et où le vers est déjà le seul « héros » du théâtre, mais le vers est chez Mallarmé si omniscient qu'il transcende tout personnage pour s'identifier avec le contenu même du Théâtre et enfin se superposer à lui.

On en revient donc toujours là: « Le Théâtre est le Héros, le Héros est le Théâtre ». Si cette intuition reste singulière dans l'histoire du théâtre, il nous plaît d'imaginer qu'avec les conceptions contemporaines de la mise en scène et l'introduction des écrans sur la scène, telle immanence du verbe pourrait bien s'actualiser au Théâtre, non seulement comme logos mais aussi en tant que signe. Et c'est ainsi que le plateau approcherait le mieux l'utopie mallarméenne en devenant enfin page.

SPIRALE –LE LEGS DE MALLARME

« Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne... »

Mallarmé¹⁵⁶

Il ne pouvait pas revenir à un seul homme d'esquisser les structures du théâtre idéal et d'écrire l'œuvre dramatique qui s'en ferait l'interprète. Mallarmé aura contribué à repenser le théâtre mais la puissance de ses intuitions l'empêchera d'aboutir son entreprise titanesque¹⁵⁷. Il restera prisonnier de son *cogito* – la maison où Igitur se promène hors du temps et de l'espace — Il fut, comme Hamlet, incapable à franchir le seuil au-delà duquel l'être s'affirme. De son interminable monologue, seules quelques précieuses gouttes hermétiques sont tombées sur la blancheur de la page du *verbum mundi*. Et même celles-ci resteront impuissantes à s'expliquer d'elle-même puisqu'il lui semblait qu'aucune parole ne pouvait incarner l'univers dès lors qu'elle prétendait le décrire.

Et pourtant Mallarmé ne cessa de chercher la conjonction entre les deux mondes, comme si l'obstacle majeur à la pensée de ce mystique était la raison — « l'humble raison qu'une logique éternelle asservit »¹⁵⁸. La figure de cette pensée inquiète ne serait donc pas le cercle hégélien, mais plutôt la spirale qui tend à l'infini, violation du système platonicien où les idées et les choses se cherchent sans cesse mais sans jamais pouvoir se rejoindre.

On pourra de la sorte sans doute mieux comprendre la position nécessairement singulière que Mallarmé occupe dans notre parcours ; il en est le moment central par sa dévotion absolue au pôle théorique. Cette position excessive n'est pas celle d'un point de non-retour, mais d'un laboratoire où sont synthétisée la question de l'unité comme celle de la fragmentation, le désir d'exemplarité et l'acceptation du flux incohérent de la réalité. Mallarmé ouvre ainsi la voie à tout personnage se refusant à être un simple *character* pour se faire porteur d'instances communes : non plus comme mythe atemporel, mais comme une figure fractale où il serait possible de retrouver la totalité. Les Venus et les Pallas – mais aussi Brunehilde et Iseut — sont mortes, probablement à jamais. Néanmoins, le personnage demeure le moyen pour que le

théâtre, génère cet absolu social qui, une fois la crise de sa nudité essuyée, va se matérialiser dans une multiplicité de formes nouvelles. Comme nous avons essayé de le souligner à travers quelques rapprochements, certaines des intuitions de Mallarmé semblent anticiper celles des maîtres de la mise en scène ou des auteurs avant-gardistes historiques. L'Homme-signe, l'Homme-lumière, l'Homme-vers, mais aussi les tentatives de définir l'Opérateur à partir de ses mouvements sur scène semblent montrer assez nettement cette parentèle. Ici, et de manière inédite, le drame use de la mise en scène pour pallier sa propre incomplétude et s'appuie sur les autres arts pour passer, selon la définition de Jean-Pierre Sarrazac, du « drame-dans-la-vie » au « drame-de-la-vie »¹⁵⁹ ; du personnage agissant à l'intérieur d'une structure au personnage comme structure.

Afin que le personnage devienne un miroir de la totalité, il fallait en quelque sorte le défigurer, le dérober à une mimésis trop explicite et qui, au lieu de le mettre en dialogue avec la réalité, l'isolait dans sa nature de création littéraire. Si cette défiguration atteint chez Mallarmé l'effacement (*La Figure que Nul n'est*), on verra que d'autres auteurs sauront décliner cette absence, et la remodeler jusqu'à lui conférer un visage.

Par ailleurs, cette totalité du personnage singulier ne semble pouvoir s'accomplir sans l'entrée en scène du personnage collectif. Certes, la foule de Mallarmé est purement spectatrice, peut-être simple lectrice, et il n'est pas faux de dire que, face au naturalisme et à sa volonté de représenter le monde moderne dans sa complexité, elle ressemble plutôt au fruit stérile d'un solipsisme. Mais ce serait pourtant ignorer que la dramaturgie de Mallarmé est une tentative de décrire la structure des choses et non leur réalité phénoménale. Sous cet angle, elle apparaît parfaitement en phase avec la réalité, et certaines intuitions sociologiques de Mallarmé se révèlent d'une remarquable profondeur. En outre, ce moment de pure réflexion, de mise au point, semble nécessaire pour intégrer au drame les aspirations naturalistes à désigner la collectivité. On pourrait même avancer que Mallarmé complète Zola, car la réflexion zolienne manquait justement d'une conscience de l'évolution structurelle du médium théâtre à l'intérieur de la société, et qu'un drame nouveau ne pouvait émerger qu'à l'intérieur d'un contexte nouveau.

V LA VILLE, LE DOUBLE ET LE SPECTATEUR

« Et si, par exemple, la foule moderne ne comprend plus Œdipe Roi, j'oserai dire que c'est la faute à Œdipe Roi et non à la foule »

Artaud, *En finir avec les chefs-d'œuvre*¹

Mallarmé avait rêvé d'un spectacle-rite où la nouvelle société « esthétique et industrielle » puisse finalement trouver une expression appropriée. Engagé dans cette quête, il avait retrouvé dans la ville non seulement la Cité, lieu abstrait où le théâtre redécouvrirait son essence civique, mais aussi le foyer de tout le cérémonial de la nouvelle société de masse et de consommation. Si sa démarche resta principalement théorique, il anticipa néanmoins un courant qui deviendra plus évident autour des années 1910, et qui sera partagé autant par des auteurs dramatiques que par des metteurs en scène. Ainsi Appia, dont on a déjà vu comment il évolua d'une position « spiritualiste » à une considération du corps en tant que pivot du spectacle, et qui alla encore plus loin dans son œuvre de concrétisation de l'absolu esthétique en participant à la chorégraphie de son ami Dalcroze pour la fête annuelle de la commémoration de l'entrée de Genève au sein de la Confédération.

« À Genève, en juillet 1914, le premier acte de la Fête de Juin, grand spectacle patriotique commémorant l'entrée de Genève dans la Confédération suisse, composé et mis en scène par Jacques Dalcroze, a donné de ce phénomène un exemple grandiose et certainement sans précédent». ²

Ici, la manifestation patriotique, dont déjà Mallarmé avait souligné l'essence théâtrale en puissance, constitue cette « enveloppe accidentelle » qui laisse savourer à tous le noyau de l'émotion esthétique qui, quelques années auparavant, était encore réservé aux élus capables de saisir l'essence du drame wagnérien. À cette contamination entre art et vie sociale fait suite l'éclatement du lieu-théâtre et, en même temps, sa nouvelle capacité de rassemblement. Il est

utile de revenir sur cette illusion qu'Appia, marchant dans le pas de son concitoyen J.J. Rousseau,³ exprime dans sa forme peut-être la plus complète et la plus intelligible :

« ...nos salles quelles qu'elles soient, ont pris une élasticité qui ne peut échapper à personne. Des réunions politiques religieuses, des conférences, des concerts etc. se donnent fréquemment dans un cirque, un théâtre, et, par contre, le théâtre se transporte volontiers dans le cirque. (...) Aussi éprouvons-nous un besoin toujours plus impérieux de nous réunir, soit en plein air, soit dans une salle qui n'ait pas été affectée, par avance, à l'une de nos manifestations publiques, à l'exclusion des autres, mais dont, au contraire, la seule raison d'être serait simplement de nous réunir, telle la cathédrale du passé...Le Mot m'a échappé ! Je ne le reprendrai pas. Oui : c'est la cathédrale de l'avenir que nous appelons de tous nos vœux ! » (...) Nous voulons un lieu où notre communauté naissante puisse s'affirmer nettement dans l'espace ; et cela en un espace assez souple pour s'offrir à la réalisation de tous nos désirs de Vie intégrale». ⁴

Mais comment cette théâtralisation de la vie sociale se traduit-elle en termes d'évolution du personnage, et notamment de nos deux personnages principaux ? C'est ce que le Futurisme nous aidera à comprendre. Ce mouvement, en raison de son ampleur et de la variété des ses courants, se présente en effet comme un terrain d'étude idéal pour baliser le chemin menant à un théâtre-univers où toute individualité se dissout, avec d'ultime sursauts d'héroïsme, dans le milieu collectif de la scène, dans la foule. Si Mallarmé avait constaté l'« absence de mythe », Marinetti entérinerait sa liquidation.

Les deux autres pièces étudiées dans ce chapitre partent des mêmes présupposés mais apportent deux variantes fondamentales. Ainsi, si la relation avec le public et l'éloge de la « Vie intégrale » de la *polis* contemporaine reste au centre des *Mamelles de Tyrésias*, Apollinaire cherchera à structurer le discours futuriste pour transformer son élan destructeur en une œuvre nouvelle, totale et humaniste. La démarche de Pirandello, dans *Les Géants de la montagne* sera radicalement opposée. Le dramaturge italien, tout en essayant d'intégrer l'œuvre déstructurante des futuristes à sa dramaturgie, verra dans l'irruption du public et dans la célébration de la nouvelle société technologique une menace non seulement par le drame et pour le personnage mais pour l'homme lui-même.

V.1 LE FUTURISME ITALIEN : ELOGE DE LA FRAGMENTATION

« Aussi bien que pour le peintre et pour le musicien, il existe pour le génie
Théâtral une vie spéciale qui ne regarde que lui, une vie théâtrale éparpillée
un peu partout dans le monde extérieur, mais qui se distingue de toutes les autres
vies, une réalité formée par des idées, mots, couleurs, formes, sons et bruits de théâtre.
C'est de cette réalité que se nourrit le théâtre futuriste. »

Marinetti, *Le Théâtre futuriste synthétique*⁵

CONCEPTION DU THEATRE ET DU PERSONNAGE

Tout comme le Symbolisme, il est difficile de définir clairement ce creuset d'idées et d'expérimentations qu'aura été le Futurisme, tant du point de vue de la variété de ses propositions théoriques que de celles de ses écritures dramatiques. Commençons toutefois par souligner que la conception futuriste du théâtre et du drame n'est guère éloignée de celle d'autres artistes qui, à partir de Wagner, ont bouleversé l'esthétique théâtrale à travers le concept d'œuvre d'art totale, identifiant le spectacle à une entreprise de sublimation de la réalité. Quoique d'une façon moins explicite que ces précurseurs, Marinetti s'oppose lui aussi à l'idée d'un théâtre comme spectacle purement digestif et veut le transformer en un rite initiatique permettant au spectateur d'accéder à une réalité « autre ». Dans *Le Manifeste des dramaturges futuristes* (1911), on ne trouve encore aucune référence à la machine et autres revendications qui signeront la singularité du mouvement ; les thèmes chers à Marinetti sont ici toujours très proches de l'esthétique de Moréas :

« L'art théâtral, comme tout art, n'ayant pour but que celui d'arracher l'âme du public à la réalité quotidienne et de l'exalter dans une atmosphère éblouissante d'ivresse intellectuelle »⁶

Ou encore :

« L'art dramatique ne doit pas faire de la photographie psychologique mais *une*

synthèse grisante de la vie dans ses lignes significatives et typiques »⁷

Mais si le rite futuriste, à l'instar de Wagner, des symbolistes ou de Craig, aspire à rédimier la réalité fragmentée, il ne craint pas non plus de se confronter à ses apparences, même les plus anodines. Et tandis que le monde-scène des symbolistes édifiait la Jérusalem céleste de l'esprit éternel, les futuristes ne craignent pas d'affronter la contemporanéité et sa richesse kaléidoscopique. –ce qui se présente comme un trait véritablement épique.

Il va de même pour l'autre soubassement théorique que Marinetti partage avec Wagner et les tenants de l'œuvre totale, la conception subjectiviste du drame. Celui-ci ne réside pas dans le déroulement d'une action et Marinetti, autant que Maeterlinck, considéra toujours la « solidification d'un état d'âme » comme la source d'où jaillit le drame. Même dans le « Théâtre Aérien », les funambulismes et péripéties de l'avion ne font que représenter « l'expression précise de l'état d'âme du pilote : « Le looping manifeste l'impatience ou la colère. Les renversements alternés à droite et à gauche indiquent une nonchalance étourdie... »⁸ Ce faisant, relevons ici une acrobatie conceptuelle conduisant à l'abandon de toute mimesis verbale de l'intériorité. Car jusqu'au Symbolisme, celle-ci avait toujours été exprimée par le biais de la parole, et les symbolistes n'avaient nullement entamé cette loi (au contraire, leur pléthore verbale avait souvent fini par absorber les autres éléments du drame). Or le Futurisme transgresse franchement cette règle tacite en transposant l'intériorité dans un langage non seulement corporel, mais également objectal.

Ce déplacement des axes canoniques de la représentation n'est pas le seul ; on remarquera par exemple que c'est principalement à la faveur du Futurisme que, du moins au niveau de la littérature pure, l'ambiguïté entre acteur et personnage se montre en plein jour. À l'intérieur d'une même pièce, le personnage peut rompre la convention du quatrième mur et aussitôt après la rétablir, de même que revêtir d'autres formes intermédiaires. Cet ensemble des facteurs a conduit Giovanni Lista à postuler que :

« La notion même de thème, et encore plus celle de personnage (...) apparaissent à la limite du non analysable. C'est plutôt en considérant l'ensemble du corpus des synthèses qu'il est possible de relever la fréquence de certains modèles... »⁹

Ce qui serait ainsi avéré serait alors l'impossibilité de circonscrire la spécificité du personnage futuriste, impossibilité qui pourrait être analogue à celle du caractère chez Strindberg. Cependant, face à de tels écrivains toujours hantés par des questions métaphysiques et plutôt rétifs à accepter la fragmentation de l'homme et du personnage issue du Naturalisme, les futuristes voient dans cette fragmentation la possibilité d'une libération : chez eux, elle ne donne pas lieu à une analyse, comme chez Strindberg et plus tard Pirandello, mais à une fête. On a d'ailleurs précisé que la fragmentation portée sur scène par les futuristes n'est pas simplement celle de la personnalité en tant que telle, extrapolée de tout contexte, mais aussi celle d'une société où le développement de structures de production a fait de la physionomie humaine une image parmi d'autres. De ce fait, le futurisme sanctionne officiellement l'apparition de celui que Ryngaert définit comme le personnage post-dramatique :

« L'être dramatique était en effet seul sur le marché de la figuration incarnée. Mais, avec l'invention du cinéma dans un premier temps, puis avec l'avènement des sociétés à régime massivement spectaculaire, cette hégémonie s'est vue progressivement et toujours plus radicalement contestée. »¹⁰

Cette perte de l'identité dramatique peut induire un sentiment d'angoisse, mais également une forme d'enthousiasme, le double désir de s'annuler et de se multiplier, un sentiment presque orgasmique destiné à engendrer une grande variété de personnages. A ce propos, on verra qu'on peut isoler deux courants à l'intérieur du Futurisme italien. Un premier courant qui, en dépit de proclamations tonitruantes, hésite à abandonner un drame basé sur des personnages individualisés ; et un deuxième courant qui tend à dissoudre le personnage dans la réalité environnante. Si la conception du drame futuriste paraît donc issue du courant symboliste-wagnérien, il faut reconnaître que, sous certains aspects, l'élaboration de la dialectique personnage singulier/personnage collectif dans le théâtre futuriste semble reprendre l'antinomie naturaliste entre le décor - milieu, censé représenter la modernité que l'auteur veut mettre en scène, et le personnage individuel qui se dresse comme garant de sa propre unité et de la fable même. D'ailleurs, comme Bernard Dort l'avait souligné, derrière l'éloge du décor fait par Zola s'ébauchait déjà une poétique irréaliste de la métathéâtralité - et dont les futuristes se feront les représentants :

« Prétendre installer le réel (même le réel romanesque) sur la scène, ce n'est pas instaurer

une fallacieuse et impossible identité entre théâtre et réalité, c'est remettre totalement en cause toute l'activité théâtrale : rompre avec le théâtre conçu comme simple traduction scénique d'une œuvre dramatique qui existerait en soi, selon des règles fixées une fois pour toutes, et indépendamment des conditions matérielles de sa représentation, et concevoir la critique non plus comme l'expression anticipée du jugement du public mais comme une réflexion sur le fait de la représentation même, c'est passer de l'imitation idéale de la nature qui était le premier commandement de l'âge classique à la création d'une nouvelle nature par des moyens spécifiques de l'expression théâtrale. Par un singulier paradoxe, l'illusionnisme naturaliste va bientôt se transformer en son contraire : le refus de toute illusion de toute reproduction du réel » ¹¹

LE CORPS-SOCIAL COMME ORIGINE DU PERSONNAGE FUTURISTE

En supposant pour l'instant la présence de ce personnage individuel comme début de la réflexion dramatique futuriste, comme cellule originaire du drame, la première chose à souligner c'est que le « héros » futuriste nous confirme le retour du corps-social dans un théâtre désormais officiellement d'avant-garde - même si sa forme semble aux antipodes du mimétisme naturaliste. La nature corporelle et sociale du personnage futuriste est perçue sous la loupe du grotesque et de la dérision, et elle ne contribue pas à encadrer le personnage, à le bâtir détail après détail jusqu'à donner une image complète de sa personnalité. Ce refus de toute logique archéologique dans la construction du personnage ressort clairement du premier texte dramatique¹² de Marinetti, le *Roi Bombance* (1905). Celui-ci, moins inspiré par l'*Ubu Roi* de Jarry qu'il n'y paraît, montre cette inclination vers une expression corporelle qui, comme dans le chef-d'œuvre de Jarry, se manifeste à travers les fonctions les moins nobles du corps. Les personnages de Marinetti (aux noms aussi emblématiques que Soledor, Estomacreux et Syphon/Masticafiele, Sogliola ou Panciotto) dialoguent à travers leurs estomacs (pets et rots ne manquent pas) de la même manière que les personnages symbolistes dialoguaient à travers leurs âmes sublimes. La même hiérarchie sociale n'apparaît que comme une organisation d'estomacs vides et d'estomacs pleins.

SYPHON (*pérorant avec emphase*) Mes amis, je vous annonce que la cause de toutes nos indigestions est abolie. L'estomac social est sauvé du moment que les femmes nous quittent. Quant à la conservation de l'espèce... pas la peine de procréer avant d'avoir résolu le grand problème intestinal du monde !¹³

Et voilà comment le roi est apostrophé :

SOLEDOR Honneur et Gloire soient rendus à sa Majesté le Roi Bombance, Boyau sacré du monde, intestin des intestins, grand Estomac du Royaume des Bourdes ¹⁴

Dans ces dialogues, Marinetti semble s'amuser à décliner corporellement le langage symboliste-annunzien de sa jeunesse.

La société et l'histoire ne manquent pas à l'appel, même si c'est sous une forme caricaturale. Ainsi, le *Roi Bombance* est situé au début du XXe siècle, au moment où l'agitation sociale conduit la vieille Europe monarchique à céder le pas aux États modernes et où la masse devient un sujet fondamental dans le discours politique. D'après l'auteur, l'idée même de la pièce a été conçue :

« Un jour torride d'été dans une vaste salle populaire toute imprégnée de la stupidité brutale et alcoolique de la plus rouge des éloquences au cour d'un de ces duels oratoires que Turati (...) et Labriola (...) offraient en spectacle aux trois mille ouvriers milanais (...) Avec un pessimisme absolu à propos de l'irréductible imbécillité populaire et sur la féroce humaine, je démontre de façon burlesque la victoire tragique et fatale de l'individualisme idéaliste sur la masse brutale »¹⁵

Il est facile de constater que le scepticisme futuriste à l'égard de l'histoire, entendue comme progrès,¹⁶ ne conduit pas à son déni, pas plus qu'il ne conduit à une fuite vers un passé mythologique. Il s'agit plutôt d'une plongée orgiaque dans le monde-corps et dans ses forces vitales. Pour une fois, il serait donc plus correct de faire une distinction entre histoire et société car si Marinetti invite à « exprimer le grand rêve futuriste qui se dégage de notre vie contemporaine », ¹⁷ il méprise par contre « en art, et au théâtre en particulier, toutes les reconstructions historiques ». ¹⁸

C'est de cette double déclinaison à travers le corps et la société que le personnage futuriste entame son chemin vers une désagrégation qui le poussera vers sa fusion avec le personnage collectif. Si Zola avait pressenti les pouvoirs désagréant d'une définition trop détaillée du personnage (et qui le conduisit à rechercher la cohérence du personnage classique), Marinetti, pour sa part, refusera d'attribuer ce rôle canalisateur à l'automate qui pourtant, dans

l'imaginaire collectif, est intrinsèquement lié à la poétique futuriste, et qui paraissait destiné à jouer le rôle de principal personnage individuel à l'intérieur des expérimentations théâtrales de Marinetti et de ses disciples.

LE CORPS : DU DOUBLE A LA FRAGMENTATION SENSORIELLE

Quant à la corporalité, le deuxième manifeste théâtral du Futurisme, celui du *Music-Hall* (1913), en accentue encore l'expression bouillonnante et nihiliste : « À la psychologie j'oppose ce que j'appelle la physico-folie ». Sachant l'attraction du Futurisme pour la mécanisation de la vie, il semblerait logique d'imaginer qu'un tel passage se termine sur la cristallisation du corps dans un personnage-automate, marionnette ou autre créature apparentée à la fascination des machines. Mais, répétons-le, il n'en sera rien. L'éloge du corps futuriste n'implique aucune cristallisation comme chez Craig et ne vise pas à la beauté sculpturalement compacte d'Isadora Duncan. *Physico-folie* implique justement de laisser le corps s'exprimer selon ses impulsions les plus saugrenues et les plus incontrôlables ; il consiste à l'utiliser comme une arme contre tout genre de stylisation nécrophore, contre toute domination d'un « créateur » unique, qu'il soit écrivain ou metteur en scène ; le corps du personnage futuriste, tout joyeux et tendu vers la recherche du plaisir, sera un corps divisé en ses multiples parties, fonctions et sens. C'est la lutte soulignée par Umberto Artioli entre les « *topoi* contradictoires » du « centripète » qui « est douleur, mortification de la libido » et le centrifuge qui est « le Grand », « le Beau », le dionysiaque.¹⁹

Le Double constitue la première et la plus élémentaire forme de ces divisions. « Chez Marinetti son apparition était déjà implicite dans cette sorte de métempsychose intestinale clôturant le cycle de l'Histoire dans le *Roi Bombance* »,²⁰ même si c'est notamment à travers la condensation alogique pratiquée dans les synthèses que le double devint presque une constante dans la production futuriste. Le cas le plus éclatant est celui du couple de fantoches d'*Elettricità sessuale* (*Électricité sexuelle*) (1913) de Marinetti. Le double se manifeste également dans *Constructions* (1915) de Remo Chiti où « le mort » et « l'assassin » semblent jouer leurs rôles respectifs sans aucun respect pour le scénario traditionnel, dans un « Mélange d'actions »²¹ qui ne peut que signifier la fin de la personnalité aristotélicienne unique et cohérente. Dans le même courant, s'inscrivent *Femme+amis= front* (1917), *Clair de lune* (1915) de Marinetti et le

brillant *Compénétration* + *simultanéité* de Cangiullo où une comtesse voit se matérialiser son désir de devenir un homme sans que son amant s'en aperçoive. Dans *Blanche et Rouge* (1923), le double est le sujet même de la pièce. Il est fondamental de remarquer que le double futuriste « ne surgit pas d'un acte manqué, d'une angoisse ou d'un désir qui aurait abouti à la dissociation du moi (...) [mais] représente (...) » la codification d'une image littéraire qui, telle une citation maniériste, ne renvoie plus qu'à elle-même ».²² Si le double de l'Expressionnisme sera fils du « passé ennemi » de Strindberg et d'Ibsen, celui des futuristes prend souvent un aspect ludique. Même dans la pièce la plus ibsénienne de Marinetti, *Elettricità sessuale*, les deux pantins, M. Prudent et Mère Prunelle, ont le mérite non négligeable de revivifier chaque jour la passion des deux amants. Simultanina, la protagoniste de la pièce homonyme, « ha sempre voluto avere e essere tutto » ;²³ elle peut être en même temps morte et vivante, sans que cela ne trouble aucun de ses soupirants, de plus en plus ravis et excités par sa nature insaisissable. Cette fluidité se retrouve également au niveau spatial, et les futuristes recourent à « la compénétration des milieux et de temps différents »²⁴ en vue de créer une perte des habituelles connexions logiques et narratives et, de ce fait, suggèrent la sensation d'un sujet démultiplié. Le double se présente donc comme le fils de la nouvelle époque qui, grâce à la presse et au développement des transports a aboli la catégorie passéiste d'unité et qui, avec ses vitesses exorbitantes, ne peut que brouiller l'unité du personnage. Brecht, lui-même, se souviendra de ces deux suggestions, notamment dans *Homme pour homme*.

Même lorsque le double prend des allures plus psychologiques, il reste lié au paradigme du jeu en conservant la nouvelle réalité sociale imbibée de cinétisme comme toile de fond de son apparition. *Le Prunes vertes* (1915) et *La Garçonnière* (1915) de Boccioni, par exemple, pourraient cacher plusieurs symboles (victoire de l'homme-guerrier sur l'homme-amant et de la vie – la femme – sur la sclérose de l'art – le tableau), mais la sensation, à la première lecture, est celle d'une énigme cherchée en tant que telle. Comme si le véritable objectif de l'auteur visait à semer le doute sur l'unité des personnages, sans que cela l'oblige à bâtir une théorie alternative sur la nature de ces mêmes personnages. *Alternances de caractères* (1915) de Ginna et Corra, ou bien *Contro il Grazioso* (*Contre le Gracieux*, 1913) de Francesco Balilla Pratella, appartiennent à un genre plus vaudevillesque – d'un vaudeville comprimé en deux courtes pages. Ici, le double est le produit de cette critique du bourgeois « tutto d'un pezzo » qui est

aussi une critique de la *mimesis* traditionnelle. Cette critique constitue un autre des héritages symbolistes que le Futurisme a assimilés, tout en en renversant les prémisses. Tout autant que le Symbolisme, le Futurisme a horreur du bourgeois, et ne vise pas à suturer la fracture entre un personnage inspiré de « l'homme de tous les jours » et un personnage idéal ; il la déplace plutôt sur un autre front ; si les symbolistes reprochaient au bourgeois son manque d'esprit contemplatif, les futuristes l'accusent de paresse et d'immobilisme. C'est probablement à cause de ce manque d'organicité que le Futurisme, qu'il soit russe ou italien, n'a jamais pu représenter un véritable art officiel pour les régimes totalitaires ; ceux-ci, pour s'établir, avaient tout de même besoin d'une culture bourgeoise, d'une culture de l'identité et de l'identification propre à la classe moyenne.

L'entreprise qui vise à mettre en cause l'unité bourgeoise et sa fausse individualité ne s'arrête pas au double. Dans *Le Roi Bombance*, le corps s'incarnait surtout dans ses fonctions digestives, et chez Marinetti la vision d'un corps divisé est récurrent ; dans *Cure de lumière* (1917), par exemple, le corps se trouve divisé entre « érotique » et « volonté », ²⁵ le deuxième cherchant à se débarrasser du premier. Cette pièce ouvre la voie à celle que l'on pourrait nommer la « fragmentation corporelle » futuriste, où il n'est plus seulement question du double, mais des différentes parties du corps prenant la forme de véritables personnages. Un tel choix implique encore une fois le triomphe de la matière et de ses significations immédiates sur les argumentations tordues de la psychologie et, plus globalement, sur toute définition du personnage s'appuyant principalement sur la parole. Un exemple parmi les plus éclatants est celui des *Mains* (1915) où vingt mini-actions dramatiques (un rendez-vous galant, un ouvrier au travail, un homme qui prie, etc.) ne sont représentées qu'à travers le mouvement des mains. L'autre pièce emblématique est sans doute *Les Bases* (1915), dont le titre semble évoquer ce renversement des valeurs ayant conduit le corps à prendre la place de l'esprit en tant que centre de l'imagination créatrice : à la « base », à l'origine de tout, il y a les pieds, qui à eux seuls reflètent parfaitement la psychologie des différents personnages.

Plus significative encore que le morcellement du corps, c'est la scission de ce même corps en ses différentes facultés, dans ses cinq sens, que le théâtre futuriste s'amuse à isoler et à sonder dans toutes leurs ressources. De fait, dans plusieurs manifestes futuristes, deux conceptions apparemment opposés sont évoqués : une absolue unité spirituelle et une

fourmillante autonomie sensorielle : « la synthèse abstraite est une combinaison alogique et surprenante de blocs de sensations typiques ».²⁶ De son côté, Marinetti s'est particulièrement intéressé au toucher. Dans son *Quatuor tactile* (1924), les relations entre « deux étudiants, un homme vêtu de noir et une femme »²⁷ se nouent et se dénouent à travers leurs simples contacts, sans que la clarté de la trame et des caractères en ait aucunement à souffrir. Mais tous les sens trouvent tôt ou tard leur place au cœur de la représentation. L'ouïe, par exemple, autour de laquelle se développe *États d'âme* (1916), de Mario Carli, et dont les dialogues entre « l'homme d'affaires », la « cocotte », l'« employé » et les autres personnages sont composés d'un assemblage apparemment insensé de mots et de sons. À l'intérieur de ce marasme, chaque personnage possède néanmoins un ton et, dans certains cas, un vocabulaire qui lui sont propres et qui aident à l'identifier. C'est sans doute en raison de cet intérêt que Marinetti écrira à partir des années trente pour la radio et qu'il donnera naissance à ses pièces auditives les plus significatives : *Les Silences parlent entre eux* (1941) ou bien *Drame de distances* (1941). Le premier est composé par une alternance de silences et sons élémentaires ; le deuxième par sept morceaux de onze secondes chacun formé par les bruits et les musiques de différents lieux du monde :

- 11 secondes une marche militaire à Rome
- 11 secondes un tango dansé à Santos
- 11 secondes de musique religieuse japonaise jouée à Tokyo
- 11 secondes de danse chapitre et gaie à la campagne aux environs de Varese
- 11 secondes d'un combat de boxe à New York
- 11 secondes de bruit de la rue à Milan
- 11 secondes de romance napolitaine chantée à l'hôtel Copacabana de Rio de Janeiro²⁸

Ainsi, le personnage-sens de futuristes, en dépit de sa nature apparemment parcellaire, se révèle capable de donner vie à une « scène universelle et cosmique »,²⁹ de s'élever non seulement à personnage collectif, mais à personnage total.

Bien qu'elle demeure le sens privilégié par le futurisme, la vue apparaît plus limitée. Dans *Drame de lumières* (1916) di Buzzi, les personnages se nomment « Coucher de soleil », « Lune », « Lustre », « Cierge » ; dans *Lumières* (Luci, publié en 1960) le voyage intérieur d'un homme tourne autour de la lumière et de ses effets. Les couleurs dominent également la vision futuriste, grâce notamment aux « atmosphères », dont *Raum* de Vasari qui en offre un

exemple typique : à chaque scène correspond une couleur dominante pouvant varier du « Gris-plomb aux reflets argentés » (pour la première), au bleu clair du final en passant par l'orange et le violet.³⁰ De façon générale, la couleur, même lorsqu'elle n'est pas la protagoniste absolue de la pièce, occupe une place prépondérante dans la construction du personnage – c'est le cas de *Blanche et Rouge* de Marinetti, du *Ventilateur* (1916) de Luciano Folgore ou *De toutes les couleurs* (1915) de Cangiullo, dont les trois pères protagonistes se nomment « noire », « blanc » et « rouge », sans que l'on retrouve dans la pièce la raison des ces variations chromatiques. La couleur peut même se charger de transmettre la signification globale de l'œuvre, comme dans *Clair de lune tricolore* (1915) di Oscar Mara, où elle devient vecteur de contenus politiques irrédentistes.

Souvent, la vue se trouve stimulée en même temps qu'un autre sens, et leur compénétration donne vie à la plus typique figure de rhétorique futuriste, la synesthésie. C'était encore le cas en 1944, lorsque Giovanni Acquaviva écrit *Voce Bionda, Voce Bruna (Voix blonde, Voix brune)*,³¹ mais Marinetti avait précocement cherché « une synthèse alogique de différentes sensations », jusqu'à inclure celles d'ordre cérébral : « peur de la réalité future, froid et solitude de la nuit, vision de la vie vingt ans après ».³² Il en va de même dans *Gris+Rouge +Violet+Orange* (1916) de Corra e Settimelli où le lien entre le chromatisme et la fable semble plutôt obscur, sauf si l'on veut bien admettre que les couleurs du titre sont la transposition des sensations que la pièce est censée provoquer sur le spectateur - le sous-titre, «réseau de sensations», paraît confirmer cette hypothèse.

Même lorsqu'il n'y a pas de synesthésie au sens propre du mot, le personnage peut également se former à travers une association de couleurs, d'odeurs ou de sons. Dans *Pour comprendre les pleurs* (1916) de Balla, les deux personnages sont un homme vêtu de blanc et un homme vêtu de noir sur un fond moitié rouge et moitié vert, tandis que les dialogues sont composés par des phrases isolées de tout contexte, par des paroles en liberté ainsi que par les habituelles onomatopées. Aucune identité du personnage peut être ici repérée, que ce soit celle prosaïque du *kharacter* ou bien celle plus philosophique du *typus*. Dans cette opération de dépeçage, l'expérimentation peut-être la plus extrême, et certainement parmi les plus réussies, est celle qui fut tentée par Depero avec *Couleurs (synthèse théâtrale abstraite)*. Son action se déroule dans une «Pièce cube-bleue complètement vide » et a pour protagonistes « Quatre individualités

abstraites : Gris (ovodynamique gris foncé plastique), Rouge (polyèdrodynamo plastique triangulaire rouge), Blanche pur (...), et Noir (...).

« Noir. (*Voix gutturale, très profonde*) TO COM momomo dom pom grommo BLOMM uoco DLONN

don do-do-do	no
nonno do do	no
mommo dommo	no
dollommo – don	no

(...)

Blanc (voix coupante, pareille à du verre) : ZINN-FINN fin ui tli tli dlinn dlintiflinn

(...) »³³

C'est une synthèse où le peintre parvient à associer, en lieu et place d'acteurs, des morphologies des couleurs et des onomatopées, composant de ce fait une sorte de résumé de toutes les tentatives futuristes pour remplacer le personnage anthropomorphe par des entités aussi désémantisées que possible. Bien que cette expérience soit proche d'autres esthétiques (celle de Kandinsky ou de Schlemmer au Bauhaus notamment), cette réduction du personnage à une combinatoire des formes-sons élémentaires nous semble renvoyer aux « purs motifs rythmique de l'être » que Mallarmé souhaitait voir au centre du Théâtre, de même qu'elle évoque la décomposition de l'Homme mallarméen, ses épiphanies sous forme de lumière, signe ou mot total.

LE SPECTATEUR -

Boccioni : Nous mettrons le spectateur au centre du tableau,

Peinture sculpture futuriste ³⁴

Cette parenté avec les personnages mallarméens (dont la transparence était une invitation faite au public à se projeter dans le drame), semble contenir un questionnement implicite : est-il

encore le personnage ainsi manipulé, monté et démonté ? On aura peut-être remarqué que l'intérêt futuriste pour le corps se manifeste à travers une étude des effets que différents phénomènes peuvent provoquer sur celui-ci. Du coup, le corps du personnage et celui du spectateur tendent à se confondre : si le personnage est éprouvé dans sa fragmentation sensorielle, c'est bien aussi les sens du public qui sont pareillement sollicités dans la réception de la pièce. Car le personnage-sens futuriste, dans son extrême fragmentation, dans son vide de personnalité ne pouvait qu'être un nouvel impersonnage mettant en cause le personnage-public, qui constituera sans aucun doute le principal personnage collectif du théâtre futuriste. Nous avons déjà souligné que Corra et Settimelli s'adressaient directement au spectateur au moment de donner lecture du leur *Gris+Rouge+Violet+Orange*. De même, Marinetti définit son *Tamburo di fuoco (Tambour de feu)* (1922) comme « *Dramma africano di colori, colori, rumori, odori* », ³⁵ éléments dont la principale contribution consiste à inciter le spectateur à une lecture sensuelle de l'œuvre. Dans *Pour comprendre les pleurs*, c'est le spectateur qui est sensé expérimenter la théorie des vases communicants, car c'est son « je » qui se brise et se mêle et non celui de l'acteur-personnage. Ce genre de procédé se retrouve dans plusieurs œuvres déjà citées, telles que *Couleurs* de Depero ou bien les drames radiophoniques de Marinetti - chaque personnage de ces pièces vaut pour l'effet qu'il provoque sur le public. Même dans les synthèses apparemment les plus naïves, il n'est pas rare de trouver une évocation, parfois assez subtile du public, similaire à celle du Music-hall qui « utilise la fumée des cigares et de cigarettes pour fondre l'atmosphère du public avec celle de la scène ». ³⁶

Le spectateur constitue donc sans doute le véritable double de la scène futuriste, et la foule se révèle en lui comme un personnage à part entière. Dans cette perspective, « La volupté d'être sifflés » acquiert une valence bien plus profonde que la simple recherche du scandale. Marinetti acceptait autant les applaudissements que les sifflets, et le rapport qu'il souhaitait instaurer avec le public semble osciller entre le *thanatos* jarrien qui fait du public « une masse inerte [...] qu'il faut frapper de temps en temps, pour qu'on connaisse à ses grognements d'ours où elle est et où elle en est » et l'éros mallarméen de la « foule en collaboration ». ³⁷ Si Marinetti, surtout au cours de ses premières tentatives dramatiques futuristes, pencha plutôt vers les premiers pôles c'est que les sifflets lui garantissaient une participation du personnage principal de son théâtre - le public-, qui, à travers la contestation, prenait pleinement conscience de son rôle.

Transformer la platée dans la vraie scène est le projet au cœur du « Théâtre de la surprise » de Marinetti et Cangiullo :

« Provoquer dans le public des mots et des gestes absolument imprévus, de sorte que chaque surprise sur la scène enfante d'autres surprises dans le parterre, dans les loges, hors du théâtre, dans la ville, le lendemain et les jours suivants »³⁸

Ainsi, dans *Pas même un chien* (1915) de Cangiullo, toute la pièce se trouve réduite à un chien qui traverse la scène pour sortir dans les coulisses : le protagoniste n'est certainement pas le chien, mais la brève sensation de « *verfremdung* » expérimentée par le public suite à la déception de ses attentes ; ³⁹ dans *Acte négatif* (1915) de Corra et Settimelli l'acteur-auteur affirme qu'il « n'a rien à dire » au public, et le rideau tombe. Dans *Lumière* (1919), toujours de Cangiullo, l'unique action dramatique, à savoir celle de réclamer la lumière, est accomplie exclusivement par le public – celui-ci réussira enfin à faire éclairer la platée, sanctionnant ainsi la fin de la pièce.

En ce sens, Blumenkranz pourra dire que le personnage futuriste est « celui qui n'est pas là ». ⁴⁰ Si cette définition permet, selon l'auteur, d'embrasser plusieurs genres de personnages futuristes, il ne nous paraît pas trop hasardeux d'avancer que derrière ces personnages absents se profile souvent l'ombre du public qui, en effet, et pour des raisons tout à fait évidentes, ne peut pas être présent sur scène. Du coup, la pièce futuriste par excellence pourrait être de Palazzeschi, un futuriste a-dogmatique et plutôt désillusionné aux égards du bellicisme machiniste de Marinetti. Son *L'Homme et le miroir* se limite à l'essentiel :

DRAME MODERNE ANGOISSANT EN UN ACTE ET AVEC UN SEUL PERSONNAGE

Tu *le* regardes et tu *te* vois⁴¹

Par ailleurs, sans cette centralité du public, on comprendrait difficilement pourquoi le Futurisme aurait privilégié le théâtre par rapport au cinéma qui offrait des moyens bien plus simples de déshumanisation et de mécanisation du personnage.

LA SOCIETE : ABSENCE DE L'AUTOMATE, PRÉSENCE DES OBJETS

« Caro Guglielmo [...] è l'ora di finirla con l'arte programmatica.
L'accademico Marinetti mi mostri una sua opera dove c'è l'esaltazione
della Macchina! Non solo non ne ha prodotte, ma è impotente a produrle.

Ruggero Vasari,⁴²

«Nos corps entrent dans les canapés sur lequel nous
nous asseyons et les canapés entrent en nous»

Boccioni, *Manifeste de la peinture futuriste*⁴³

Cependant, le public n'est pas uniquement formé d êtres humains. Il accueille également le monde des objets, car il n'est que le représentant de la nouvelle société fragmentée où le puissant développement du système de production a eu pour conséquence une imbrication entre les objets et ce que l'on peut définir par le « purement humain » (sans que ce terme contienne les mêmes résonances métaphysiques que chez Wagner). Ce sont les prémisses à la déclinaison de la nature sociale du personnage futuriste. Celle-ci appelle donc l'entrée en scène de l'inanimé, et il semble évident de supposer que si l'évolution du côté corporel du théâtre futuriste ne s'est pas conclue sur la création d'un personnage-automate, ce sera le personnage-objet qui pourra enfin concrétiser cette « idole » du théâtre futuriste et lui fournir un véritable héros. En dépit des déclarations de Marinetti sur l'opportunité de l'« *identificazione dell'uomo col motore* » ou sur la déclamation futuriste censé « Déshumaniser complètement sa voix (...) déshumaniser complètement son visage (...) » et « avoir des gesticulations géométriques en donnant ainsi aux bras des rigidités abruptes de sémaphores et de rayons de phare »⁴⁴

l'automate ne sera jamais le protagoniste de la scène futuriste. Ce dernier pouvait inspirer la danse⁴⁵ et la pantomime, car ces disciplines impliquent une limitation et une spécialisation du registre expressif, mais pas le drame.

L'imperméabilité du drame futuriste à l'égard de l'automate n'est pas simplement due aux raisons avancées par Maeterlinck sur la marginalisation de la marionnette au rang de simple personnage possible ; elle tient également au fait que l'automate ou la marionnette constituent des entités trop repérables, trop clairement identifiées pour résister à l'esprit de fragmentation

animant le théâtre futuriste. L'automate ne fait que reproduire la physionomie humaine sans en posséder la souplesse de mouvement et la variété de tons. L'utopie de Marinetti pour qui le Futurisme devrait opérer pour « *la formazione del tipo non umano e meccanico dell'uomo* » et l'avènement d'un personnage « multiplié à travers l'extériorisation de sa volonté », s'avère sous plusieurs aspects implicitement contradictoire, car mécanisation et multiplication de l'homme apparaissent comme deux concepts inévitablement conflictuels.

A ce propos, il convient de relever que Ruggero Vasari, qui s'est rendu célèbre par ses drames pour automates, est d'obédience plus nietzschéenne que proprement futuriste ; en outre ses œuvres appartiennent à la période la plus institutionnalisée du mouvement.⁴⁶ En remettant au centre de la scène un personnage individualisé, quoique sa démarche fut saccadé et son ton de voix métallique, Vasari ne peut que donner vie à un drame où dominant la rhétorique verbale et l'idéalisme idéologique :

Lipa: Bacal! - Ce n'est point pour ces femmes que je vous supplie ! -Elles ne sont plus !- Mais pour nous - pour nous qui sommes les élues! Nous voulons vous rejoindre -pour vous éperonner à la conquête de plus hautes cimes-⁴⁷

De même, *L'Angoisse des machines* est une œuvre qui nous semble exploiter la veine lyrico-wagnérienne du symbolisme, sauf que l'action n'est plus située dans un passé imprécise mais dans un futur tout aussi imprécis et mythique. *Raum*, en revanche, l'autre volet du diptyque futuriste de Vasari, se conclut avec un véritable retour à l'éden naturel, *illo tempore*. Il faut toutefois préciser que si la forme choisie par les symbolistes représentait une tentative de renouveler la forme dramatique de la fin du siècle, celle de Vasari, venant au moment où bien d'autres expérimentations avaient été tentées, ne peut que constituer une démarche réactionnaire. Il n'est donc pas surprenant que Vasari parsème ce texte de références à la déshumanisation de ses personnages⁴⁸, une telle insistance n'étant qu'une façon d'escamoter leur trop évident anthropocentrisme.

Cette aporie ressortait déjà dans *Électricité sexuelle*, où les fantoches mécaniques faisaient leur première apparition. Ils n'y représentaient toutefois que des figures secondaires, des symboles servant de stimulants érotiques au couple Marinetti, afin de leur rappeler toutes les conventions

bourgeoises et « nécrophores » auxquelles ils cherchaient à se soustraire. Ils incarnaient ces forces « passéistes » dont ils étaient censés constituer les antithèses et les éléments corrupteurs. Par la suite, l'automate ne trouvera plus de place dans le théâtre de Marinetti, comme si l'écrivain avait été lui-même terrifié par cette contradiction éclosée dans sa poétique au moment même où il la lançait dans le monde.⁴⁹ Pour Marinetti et ses disciples, le symbole de la modernité a toujours été la voiture et non l'usine avec son travail monotone et abrutissant (le terme robot vient du tchèque *robotà*, travail forcé). Et même la voiture, une fois transplantée sur scène, qu'aurait-elle pu transmettre sinon une sensation de glaciale immobilité ?

Comment fallait-il alors représenter l'inanimé ? Comment pouvait-on l'élever au rang de personnage ? C'est à cette question que le « drame des objets » s'efforce de trouver une réponse. Si les objets animés possédaient déjà leur petite histoire théâtrale,⁵⁰ c'est plus probablement le cinéma qui inspire Marinetti pour construire ce nouveau genre de drame. Si les meubles animés du *Locataire diabolique* de Méliès relevaient de la naïveté d'un art balbutiant, les objets mis en scène par Marinetti et ses camarades atteignent une toute autre portée théorique, puisqu'ils visaient à démanteler les conventions d'un art vieux de plusieurs siècles. Il existe cependant plusieurs catégories de pièces faisant usage d'objets et leur emploi varie fortement selon les auteurs et les œuvres.

Une première catégorie emprunte à un procédé que Marinetti avait déjà été catalogué de passéiste. Ces pièces montrent des objets dont la psychologie est calquée sur celle de l'homme et donc dépourvus de véritable autonomie esthétique. On se limitera ici à deux exemples : *Drame de lumières* de Buzzi et *Choses (Cose)* d'Alessandro Paternostro, où des miroirs commentent la vie des personnages hors scène suivant tous les stéréotypes des concierges bavardes. Ici, les objets, ne font que reproduire la psychologie cristallisée du personnage traditionnel ; ils sont à part entière des personnages individuels et individualisés et, de surcroît, d'une psychologie plutôt commune.

Une deuxième catégorie de drames est celle des objets qui ne s'humanisent pas, mais qui, grâce à leur cinétisme, parviennent tout de même à interagir avec le monde des humains. Tel est le cas du *Ventilateur*, où un ventilateur souffle avec une telle force qu'il arrive à faire tomber d'un balcon situé hors scène la supposée protagoniste de la pièce, une danseuse de music-hall.

S'agissait-il de rendre la machine responsable de la disparition symbolique de l'humain comme dans *I Destituiti (Les Destitués)*⁵¹ de Bruno Aschieri ? Ce dessein n'est pas à exclure, même si, comme dans les meilleures pièces futuristes, plusieurs interprétations demeurent possibles. Il est certain en revanche qu'en utilisant les objets dans leur fonction purement mécanique, ces auteurs entament la centralité du héros, et relèguent l'homme au rang de simple élément physique.

Il existe enfin une troisième catégorie de drames comme *Pour toutes les roues* (1916) de Guglielmo Jannelli, et surtout des œuvres de Marinetti telles que *Ils vont venir* (1915), *La Chambre de l'officier* (1916) ou *Le Petit théâtre de l'amour* (1915). L'œuvre de Jannelli exprime l'inquiétude d'un monde réifié : une belle nature morte d'objets contemporains occupe la scène et les hommes sont remplacés par des chiffres. Marinetti est à peine moins pessimiste, même si dans *Ils vont venir* « les valets de pied, accroupis dans un coin, ont l'air d'attendre avec une angoisse visible, en tremblant, que les chaises, aux ordres du fauteuil, sortent du salon ». ⁵² Dans ces pièces, les objets, même mobiles, ne visent jamais à signifier leur éventuelle autonomie. Ils expriment plutôt l'absence de l'humain. Dans *La Chambre de l'officier*, les objets semblent acquérir une plus large indépendance que dans *Ils vont venir*, mais, à y regarder de plus près, ils composent un récit aux fortes teintes mélodramatiques, servant d'appui à une action presque sentimentale ; dans *Le Petit théâtre de l'amour*, en revanche, Marinetti évite l'humanisation des objets (La Crédence, Le Buffet) leur accordant la capacité de lire la réalité à travers des données purement physiques.

La Crédence : Crac, Crac. Au troisième la servante se met au lit. (*Silence*) Sur l'escalier il y a un poids de 70 kilos...⁵³

Le triangle bourgeois, décrypté à travers le témoignage des meubles, devient un carrefour de masses en mouvement. Ici, le projet de Marinetti ne vise pas à l'intronisation de l'objet au rang de protagoniste principal ; il participe plutôt à ce mouvement de « destruction de l'anthropocentrisme » impliquant « le mélange de l'humain et de l'inanimé ». ⁵⁴ En lui-même, un tel procédé constitue une révolution radicale par rapport à toutes les esthétiques qui l'ont immédiatement précédé. Une telle révolution se trouve axée sur un renversement (encore partiel) de la relation sujet-objet. Dans le théâtre futuriste, il n'appartient plus au personnage de

manipuler les objets et plus globalement l'univers environnant ; il n'est plus qu'un élément parmi d'autres « acteurs », sans prérogative particulière et soumis parfois à leur influence. Ainsi en est-il du *Contrat* de Marinetti, où Paolo Dammi agonise sur son lit, car il savait qu'il pouvait être obligé de quitter son appartement. Le médecin explique :

« Quand un monsieur entre dans un appartement, le cas est grave, mais il y a toujours l'espoir d'une guérison... Quand, au contraire, c'est l'appartement qui entre dans le monsieur, le cas est vraiment désespéré »⁵⁵

On retrouve ici l'idée exprimée par Boccioni dans son *Manifeste de la Peinture Futuriste* et que ce dernier a tenté de mettre en pratique dans son tableau « La Rue entre dans la maison » ou dans sa sculpture « Fusion d'une tête et d'une fenêtre ». De telles ouvertures au monde, aussi expérimentales soient-elles, manifestent un rapport au collectif à proprement parler révolutionnaire. C'est en effet un véritable retournement qui s'opère et qui transgresse la hiérarchie intangible qui organisait jusqu'alors les rapports entre le personnage et son environnement. Ici, l'esthétique de l'«*Übermensch* » est annulée par l'invention d'un nouveau rapport entre les parties constituantes du théâtre, entre acteur et décor, corps et objet, personnage principal et personnage choral: tous participent au même titre au monde scénique, sanctionnant ainsi la fin du romantisme anthropocentrique.

LE PERSONNAGE-COLLAGE

«Le personnage, interface, d'un univers textuel et de son mode d'apparition, ici et maintenant, devient alors l'opérateur et le révélateur privilégié des tensions entre réalité et théâtralité.»

J-P. Ryngaert et J. Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : composition et décomposition*⁵⁶

On peut donc aller jusqu'à dire que le monde des objets devient le plus récurrent des personnages futuristes. Mais il faudrait encore préciser combien cette instance du collectif est une totalité hybride car elle se veut autrement significative que la choralité du « milieu » naturaliste. Ce personnage collectif n'est jamais clairement caractérisé et n'incarne aucun rôle singulier dans l'économie du drame. Ce monde qui submerge la scène se veut l'incarnation du

chaos sociétal contemporain. Ainsi, *Drame di Lumières*, contrairement à ce que ce titre laisse présager, ne laisse rien entendre d'un dialogue ordonné. C'est un amalgame d'onomatopées, de phrases conventionnelles, de titres de journaux et de vers langoureux qui veulent illustrer la totalité futuriste et qui pourrait passer pour une transposition théâtrale des collages dadaïstes de Hanna Höch, ou de Raoul Hausman. Une sculpture de ce dernier - *L'esprit de notre temps (Tête mécanique)* de 1919 pourrait d'ailleurs parfaitement illustrer le mini-drame de Paolo Buzzi, *Le Prix du Futurisme*. On y voit en effet un « homme artificiel » composé d'« une jambe de liège, un bras de corde tressée, une oreille de caoutchouc, un œil de verre et, si cela ne vous suffit pas, j'ai aussi une perruque » ;⁵⁷ il n'éprouve ainsi aucune difficulté à surclasser les autres artistes « spécialisés » (peintre, poète, architecte), et à décrocher « le prix du Futurisme ». Dans *Mots* de Remo Chiti, un concierge est assommé par les phrases stéréotypées d'une foule anonyme et menaçante - autre portrait emblématique et inquiétant de la modernité futuriste.⁵⁸

Le Futurisme introduit donc un nouveau type de personnage, le personnage-collage. Cet hybride semble l'héritier du personnage *monstrum* de Jarry, de l'hétéroclite qui se cachait derrière le masque grinçante d'Ubu :

« S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieur du crocodile et l'ensemble de son caparaçonnage de carton le fait en toute le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule. »⁵⁹

Si le personnage *monstrum* tenait encore à un univers ésotérique, le personnage collage est à l'image d'une philosophie qui refuse toute échappée passéiste et métaphysique pour s'affronter l'improbable représentation de l'homme moderne. Si ce dernier semble caractérisé par le chaos, comment le figurer autrement que par l'assemblage composite de formes et de matériaux – autrement dit, par la technique du collage? Pour autant, le miroir du théâtre futuriste tenait à sa disposition le modèle potentiel de ce monde composite. Ce monde auquel il tend un miroir déformant, c'est la masse des spectateurs qui, par son identité hybride, pouvait implicitement se reconnaître dans un tel projet. Le Futurisme se pose ainsi comme garant d'une forme de réalisme invitant le spectateur à se retrouver sur scène non comme figure extérieure, mais comme complice et partie prenante de toute la modernité « basse » qui s'y donnait à voir. Les fragments de nature morte du théâtre naturaliste apparaissent ici comme des morceaux de matière vivante.

L'insertion dans le jeu de l'acteur de poses rappelant l'automate était également une manière d'interpeller le public en le libérant de son aliénation de voyeur vis-à-vis d'un spectacle simulat la réalité.⁶⁰ Ce personnage futuriste enclin à la déshumanisation incarnait en réalité la transformation de la foule en objet strumantalisé par les nouvelles formes de mécanisation industrialisée et leur production de masse. Paradoxalement, cet embryon d'automate qui émerge sur la scène futuriste serait donc – et sans doute contre la volonté de ses créateurs - un des personnages les plus proches du nouvel « humanisme » du XXe siècle. N'était-il pas en effet le reflet le plus exact qu'on puisse saisir de l'évolution d'une société saisie dans sa complexité inorganique et assumant sa fragmentation au lieu de l'escamoter sous quelque construction philosophique ou religieuse ?⁶¹

« Les Grandes villes brandir affiches lumineuses immenses visage de nègre
(30 m. de haut) fermer ouvrir un œil d'or (3 m, de haut) FUMEZ FUMEZ MANOLI
FUMEZ MANOLI CIGARETTES femme en chemise (50 m) serrer desserrer
un corset mauve rose lilas bleu mousse de lampe élec-
trique dans une coupe de champagne (20 m.) »⁶²

LA DESTRUCTION DU JE

Un tel programme d'intentions s'affirme précocement dans le mouvement futuriste et, plus précisément, dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912) :

« *Détruire le Je dans la littérature* c'est-à-dire toute la psychologie. [...] Le remplacer enfin par la matière dont il faut atteindre l'essence à coups d'intuition, ce que les physiciens et les chimistes ne pourront jamais faire ». ⁶⁴

Car c'est encore ici Marinetti qui assigne à son mouvement la mission de brûler « notre moi littéraire en le détruisant dans la grande vibration cosmique ». ⁶⁵ Si l'image de la ville ne trouvera jamais une forme dramatique appropriée à son importance théorique, ce sera à travers le microcosme du théâtre que les futuristes chercheront à fusionner le héros et son décor. Il est évidemment logique que metteurs en scène, scénographes et théoriciens se montrent plus portés que les dramaturges à concrétiser ce désir de dissolution, mais pour le chercheur, ces textes présentent l'avantage de ne pas distinguer entre acteur et personnage, car, comme il en advenait souvent pour les grands théoriciens de la mise en scène, ces deux entités se superposent. De même, le milieu et le décor se confondent pour donner vie à un espace absolu qu'il faut considérer à l'instar d'un véritable personnage. Il ne s'agit pas ici d'une deuxième phase du Futurisme, car plusieurs de ces écrits sont contemporains des *Synthèses*, mais il est certain qu'ils paraîtront plus cohérents après la Première guerre, au même moment où le théâtre des dramaturges futuristes perd une partie de sa vitalité et s'égare dans la recherche d'un titanisme qui semble accompagner la montée au pouvoir du Fascisme. Cette dissolution du Je s'articule en deux phases, ou plutôt selon deux élaborations théoriques. La première, plus subjectiviste, situe encore le personnage-héros au centre de la scène ; la deuxième, plus radicale et totalisante, désire se débarrasser une fois pour toute de cette encombrante individualité pour la fondre avec l'univers-scène.

Pino Masnata et son « Théâtre visionique » font sans doute partie du premier courant. En fait, Masnata est un auteur dramatique au plein sens du terme, et sa réforme ne cherche en aucune façon à réduire l'importance du personnage individuel ni à entamer l'iconographie anthropocentrique ; il veut plutôt l'émphatiser :

PREMIÈRE NÉCESSITÉ: CRÉER LE PROTAGONISTE (...) Jusqu'à maintenant le théâtre a été l'expression de l'artiste dynamiquement rendue (surtout dans le théâtre synthétique). Je veux qu'il devienne avant tout l'expression dynamique maximum du protagoniste.⁶⁶

Si nous l'insérons dans le théâtre de la destruction du Je, c'est parce que cette dilatation, presque proustienne à laquelle Masnata, soumet le personnage pousse ce dernier à se fondre avec l'univers scénique. Il importe également de souligner qu'une telle révolution du personnage ne passe plus à travers les mots, mais par le biais d'escamotages scénographiques, de projections cinématographiques notamment. Le théâtre de Masnata se trouve ainsi axé sur le moi⁶⁷, mais, au moins théoriquement, c'est un moi privé de la noblesse et du lyrisme symbolistes et composé par des « détails qui s'ajusteront et compénétreront »⁶⁸ sans solution de continuité. Cela s'avère possible en théorie, car, à vrai dire, la construction tout à fait canonique des visio-drames, leur sujet souvent domestique et leur lyrisme parfois ampoulé font de Masnata un de ces futuristes qui, autour de 1920, proposent un retour à l'ordre, à un théâtre où les héritages annunziens refont surface, quoique relus à travers les nouvelles possibilités technologiques que le premier Futurisme avait contribué à développer.

Les présupposés théoriques de Ricciardi et de son « Théâtre de la Couleur » (1920) sont similaires, même si ses propositions pratiques s'avèrent radicalement différentes.⁶⁹ De même que le Théâtre Visionique, le Théâtre de la Couleur est fortement influencé par le spiritualisme symboliste et le lyrisme annunzien et il vise une concrétisation chromatique des états d'âme les plus sublimes et ésotériques. Comme chez Masnata, ce moi n'occupe cependant pas une place spécifique sur la scène, mais vise à la recherche d'une totalité subjective inspirée des procédés de l'orchestre wagnérienne⁷⁰:

« Dans le théâtre de la couleur l'environnement physique est aboli. (...) La partie physique, annulée du reste par la partie psychique que nous créons autour d'elle, est inutile. Notre théâtre aura une scène psychique absolue, immuable comme l'absolu ».⁷¹

Le Théâtre Électro-Vibro-Lumineux (1920) de Montalti peut être considéré comme un trait d'union entre le courant « individualiste » et celui « totalisant »; il porte à ses dernières

conséquences la « sensorialité » futuriste en traduisant la conception « dramatico-auditive (...) avec une puissance émotive équivalente, de sorte que même le sourd puisse percevoir les vibrations cérébrales diverses qui engendrent le concept dramatique».⁷² Le personnage se trouve par conséquent réduit à une vibration lumineuse diffusée dans l'espace, et même des figures telles que le « triangle, le carré, le trapèze » sont jugées trop « finies »⁷³ pour trouver place dans ce genre de théâtre. On se situe ici à l'opposé de l'automate, quoique Masnata, ainsi que le démontre son projet de mise en scène de la troisième partie de *La Vie de l'homme* d'Andreïev, ne renonce pas entièrement à l'idée d'un personnage autour duquel bâtir l'action dramatique.

Les idées de Depero montrent plusieurs affinités avec celles de Montalti, même si son Théâtre Plastique paraît s'adresser plus à la danse qu'au drame et, ainsi que son nom l'indique, plutôt à des formes tridimensionnelles, similaires à celles de Couleurs qu'à l'évanescence de la lumière. Depero vise l'idéal d'un théâtre total au sens d'un spectacle où n'existerait plus une véritable hiérarchie, ni une structuration parmi les éléments le composant. Si Depero part d'une conception subjectiviste – « Mais si le monde externe est vivant (la nature) le monde intérieur a d'autant plus de nécessité de s'exprimer comme vivant lui aussi » –⁷⁴, son intuition de placer un « complexe plastique vivant » au centre de la représentation le mène à une inévitable fusion entre le personnage et le décor.

« Chaque acte de la pensée, du rêve ou de la vision sera présenté mimiquement en rapport très étroit avec le décor rendu mimiquement lui aussi. Ou encore mieux, dans certains cas, la mimique naîtra du seul décor... »⁷⁵

Prampolini est toutefois le véritable pionnier de cette deuxième tendance. Très tôt, dans *Scénographie futuriste* (1915), il a parlé d'un personnage aux « aspects multiples », sachant faire abstraction des « acteurs humains », mais aussi des « super-marionnettes d'aujourd'hui (...) », pour laisser la place à « des vibrations, des formes lumineuses (produits par courant électrique et gaz colorés) » qui « frétilлерont, se tordront dynamiquement, et ces véritables acteurs-gaz devront remplacer les acteurs vivants »⁷⁶. On n'est plus très loin d'un Kandinsky électrifié ou d'un Appia « libéré » de son austérité calviniste. Plus intéressant encore, Prampolini dans *L'atmosphère scénique futuriste* (1924) insiste sur la nécessité de créer un

personnage capable de résoudre le dualisme entre le moi et le milieu :

« *La technique du théâtre traditionnel (...) a créé ce dualisme entre homme (élément dynamique) et milieu (élément statique), entre synthèse et analyse. Nous, les futuristes, nous avons atteint et proclamé cette unité scénique en fusionnant l'élément homme et l'élément milieu dans une synthèse scénique vivante de l'action théâtrale.* »⁷⁷

Si dans cette fusion, le personnage joue encore un rôle, il n'en va pas de même pour son incarnation en chair et os, l'acteur. Si « Craig et Appia ont discipliné la fonction de l'acteur et diminué son importance », Prampolini le considère tout simplement comme « un *élément inutile* à l'action théâtrale ». Les raisons de ce refus sont bien connues, et il est évident que Prampolini ne donne pas à Craig ce qui est de Craig :

« L'acteur est l'élément d'interprétation qui présente plus d'inconnues et le moins de garanties. Tandis que la conception scénique représente un absolu dans la transposition scénique, l'acteur représente toujours le côté relatif »⁷⁸

La conception du théâtre à l'intérieur de laquelle ce personnage s'insère est également connue : « Le théâtre, entendu dans sa plus pure expression, est en effet un centre de *révélation du mystère tragique, dramatique, comique*, au-delà de l'apparence humaine » et c'est seulement « l'espace, rythmé dans le milieu scénique » qui peut constituer le trait d'union avec le spectateur, sauvegardant ainsi la loi supérieure du théâtre, la recherche « de l'*unité scénique* ». ⁷⁹ La fusion du monde-scène avec le je-spectateur représente l'idéal à atteindre, l'idée de totalité scénique paraît supplanter une fois pour toutes celle d'individualité. Dans les manifestes futuristes, le mot « total » apparaît seulement en 1933, avec le « Théâtre total pour les masses » de Marinetti, pourtant son idée circulait depuis longtemps à l'intérieur du mouvement futuriste. Si elle s'affirme aussi tardivement c'est parce que le Fascisme, mettant l'accent sur la crise du théâtre en tant qu'art capable de représenter la société de masse⁸⁰, commence à seulement autour des années 1930 à s'interroger sur la nécessité de créer des spectacles pour les foules.

Mais de quelle façon le théâtre peut-il répondre à l'hypnotisme et à la capacité de rassemblement des nouveaux spectacles de masse ? Comment peut-il sortir de sa condition liminoïde ? En fin de compte, il s'agit des mêmes questions que l'on a partiellement évoquées dans cette étude comme à l'origine du statut du théâtre dans la modernité. Encore une fois,

l'utopie marionnettienne passe par un refus de tout personnage inanimé, et le manifeste du Théâtre Total s'ouvre sur une critique de la passivité du médium théâtral, même celui d'avant-garde, qui, « a scène fixe ou tournante » ne cesse d'être « plus adapté pour les marionnettes que pour les acteurs vivants ».⁸¹ L'enjeu est encore une fois de dépasser tout clivage entre scène et parterre, de détruire toute conception « frontale » du spectacle à faveur d'une vision « circulaire », qui rendrait à nouveau possible une présence complètement humaine, celle du spectateur. Celui-ci ne se bornerait pas à participer à l'action, mais finirait par prendre la place de l'acteur-personnage traditionnel⁸². Dans le Théâtre Total :

« Nous faisons circuler les spectateurs autour des nombreuses scènes rondes où se déroulent simultanément des actions différentes selon une grande échelle d'intensité et une parfaite organisation où collaborent le cinéma - la radio- le téléphone -la lumière électrique -le néon- l'aéropeinture - l'aéropoesie - le tactilisme - l'humour et le parfum.»

83

Le personnage-spectateur pourra ensuite se livrer « à de capricieuses aventures de voyage en participant aux actions nautiques de la fosse ou en disparaissant grâce à des ascenseurs... »⁸⁴. Il introduira ainsi au théâtre cette illusion de l'ubiquité que la société de masse avait appris à apprécier. Par là-même il abolira une fois pour toutes les antithèses (scène-personnage, spectateur-acteur) encore partiellement présentes dans le premier théâtre futuriste. Où, mieux que dans le spectateur-acteur, le mariage entre le héros et la foule peut-il se célébrer ? Quel autre personnage se trouverait le mieux à même de garantir la transparence entre scène et platée que Mallarmé avait recherchée avec tant d'acharnement ?

Le Théâtre Total-totalitaire permet ainsi à son personnage d'être protagoniste, mais il le domine simultanément à travers le titillement de ses cinq sens et de ses autres activités cérébrales en s'efforçant d'annihiler sa raison critique, unique garantie de sa personnalité. Ce nouveau personnage s'intègre dans l'univers-scène, mais au lieu d'y atteindre l'unité, il se morcelle sous des stimulations tour à tour olfactives, tactiles, sonores, lumineuses, etc. Ce théâtre apparaît « poly-sensationnel », et il est curieux que Marinetti, si souvent porté aux néologismes, n'ait pas songé à employer le mot de « sensateur » à la place du terme si prosaïque et désuet de spectateur. Le *Théâtre Total* représente par conséquent une frontière extrême, un *nec plus ultra*. En tant que tel, il ne peut que confirmer le fait que totalité et

fragmentation soient deux paradigmes incontournables pour saisir l'évolution d'une partie du théâtre pendant la première modernité. Il semble enfin normal que ces phénomènes, tout à la fois contradictoires et complémentaires, doivent leur émergence à un mouvement artistique qui, plus que tout autre, ait souhaité se faire le témoin scénique de son époque.

V.2 LES MAMELLES DE TIRESIAS⁸⁵

Quand l'homme a voulu imiter la marche il a créé une roue

Guillaume Apollinaire, « Préface » à *Les Mamelles de Tirésias*⁸⁶

Les Mamelles de Tirésias s'ouvre sur un discours d'un directeur de troupe au public où se mêlent souvenirs de guerre et déclarations poétiques. Le rideau se lève sur la révolte de Thérèse contre son mari et sa prétention à toujours vouloir manger du lard : elle se fait pousser une paire de moustaches, fait exploser ses seins et part dans le monde pour entreprendre sa carrière de mâle sous le nom de Tirésias. Un gendarme venu enquêter sur la disparition de Thérèse tombe amoureux du mari en le croyant femme. Deux clowns, Lacouf et Presto, se tirent dessus, tombent et se relèvent. Dans le second acte, le mari accouche seul d'une pléthore d'enfants et explique à un journaliste tous les bienfaits de la prolixité. Tandis que Tirésias continue sa carrière dans le monde – il est « à la tête de l'Armée à la Chambre à l'Hôtel de Ville »- Thérèse revient au foyer et se réconcilie avec son mari.

ENTRE UBU ET LE FUTURISME

Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symboliste comme l'a supposé M. Victor Basch, dans son feuilleton dramatique, mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas non plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation linguistique et littéraire.

Apollinaire, « Préface » aux *Mamelles de Tirésias*⁸⁷

Il ne serait pas faux de considérer *Les Mamelles de Tirésias* comme une sorte de complètement et de systématisation des thématiques futuristes et notamment du démantèlement du personnage et du basculement de celui-ci du « paradigme mimétique » au « paradigme ludique »⁸⁸. Les liens plus ou moins directs qu'Apollinaire entretient avec le Futurisme n'expliquent pas ce rôle des *Mamelles*, même s'il est probable que l'esthétique futuriste influence Apollinaire au moment où composa sa pièce. Par contre, le fait qu'Apollinaire n'ait jamais été un membre officiel du mouvement, et n'ait de ce fait pas directement participé à ses batailles contre l'élite culturelle italienne constitue un élément à prendre en considération. Le contenu propagandiste des *Mamelles de Tirésias* n'empêche pas le manque de cette volonté forcément démonstrative et de la provocation qui caractérise la plupart des pièces futuristes et qui en limite par la même occasion la portée, tant du point de vue formel que du contenu.⁸⁹ Pour saisir le décalage entre Apollinaire et Marinetti, il suffit de lire le manifeste *l'Antitradition Futuriste*, un texte qui, sans signifier un ralliement passif du premier à la poétique du deuxième, demeure tout de même le moment où l'adhésion d'Apollinaire aux instances futuristes s'avéra la plus clairement affichée. Dans la première déclaration, l'anti-tradition se trouve plus soulignée que le futurisme. En effet, Apollinaire se place sous l'égide de toutes les tendances modernes :

CE MOTEUR A TOUTES TENDANCES IMPRESSIONNISME FAUVIS-
ME CUBISME EXPRESSIONNISME PATHÉTISME DRAMATISME,
ORPHISME PAROXYSMES **DYNAMISME PLASTIQUE**
MOTS EN LIBERTÉ INVENTION DES MOTS....⁹⁰

Il est évident que le Futurisme, bien qu'il donne son titre au manifeste, n'apparaît que comme un mot-de-passe parmi d'autres. Cette ouverture plus large au monde permettra, sans doute, au « drame » d'Apollinaire de formuler en peu de pages ce que le Futurisme n'avait su exprimer en maints manifestes théoriques et pièces. Elle permettra surtout de mettre en scène non plus une vision fragmentaire de la réalité telle qu'elle se donnait dans les synthèses futuristes mais une vision que l'on pourrait définir comme « fractale ». Ce décalage on le retrouve dans la nature des personnages. Si les personnages futuristes se présentaient comme des fragments, à

savoir de « morceaux » d'une totalité « brisée », ⁹¹ les personnages des *Mamelles* seront plutôt des fractales, à savoir des « objets dont les formes découpées laissent apparaître à des échelles de plus en plus fines des motifs similaires ». ⁹²

Toutefois, ce désir de représenter une totalité parfaite resterait stérile s'il ne trouvait pas une structure capable de le canaliser. Si le drame futuriste s'était efforcé de ne pas créer un tel modèle dramatique, Apollinaire pouvait en trouver les traces dans la tradition française la plus récente. ⁹³ De fait, ce n'est pas seulement au drame futuriste que *Les Mamelles de Tirésias* se rattachent et dont elles constituent un accomplissement. Plus loin dans le temps, mais peut-être plus proche dans l'esprit d'Apollinaire, il y avait *Ubu Roi*. La pièce de Jarry n'avait pas simplement anticipé la poétique futuriste du double de la foule (il faut en effet rappeler que « Monsieur Ubu est un être ignoble, c'est pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous » ⁹⁴, et on verra de quelle façon Apollinaire saura décliner ce « portrait charge » et, surtout, de quelle façon il saura élargir la figure du double et le renversement des valeurs implicite à cette duplicité), mais il avait aussi ouvert une voie pour refuser l'aride mimétisme naturaliste sans tomber dans l'abstraction désormais artistiquement réactionnaire du théâtre symboliste. La polémique introduite par Apollinaire à l'encontre du théâtre en trompe-l'œil ⁹⁵ ne tient pas en première instance à une question de style, mais à l'enjeu du drame, dont le but principal ne vise pas à « photographier ce que l'on appelle une tranche de vie/ Mais de faire surgir la vie même dans toute sa vérité/Car la pièce doit être un univers complet ». ⁹⁶ Ces vers semblent typiques du mysticisme fin de siècle (même si le terme « pièce », dans sa sobriété, jure déjà par rapport au titanisme conceptuel post-wagnérien), ⁹⁷ mais il importe de souligner que ce mysticisme ne débouche sur aucune éviction du monde. Il ouvre, par contre, la voie à une réalité aussi vaste que le cerveau humain semble capable de la concevoir et la percevoir –on verra que les deux verbes vont ensemble et relèvent, côté actif et passif, d'une même démarche. Si Apollinaire exige, lui aussi, que l'auteur « ne tienne pas plus compte du temps/Que de l'espace/ », ⁹⁸ il exprime ici moins une *weltanschauung*, qu'une poétique aspirant à puiser dans toute les ressources esthétiques disponibles. On saisit alors pourquoi le chamanisme du poète - « Il est juste que le dramaturge se serve/de tous les mirages qu'il a à sa disposition/comme faisait

Morgane sur le mont Gibel »-⁹⁹ puisse se marier avec un théâtre civique ou pourquoi la permanence d'un verbe ensorcelant d'origine wagnérienne n'implique plus la disparition de la contingence. La synthèse entre ces deux visions contradictoires - entre une poétique du moi et une poétique du monde - se réfléchit dans la conception du temps d'Apollinaire, qui, dans toute son œuvre, s'est souvent senti partagé entre Job pour qui « il n'y rien de nouveau sous le soleil » (qui serait pour lui une définition avant la lettre de l'éternel retour de Nietzsche) et le culte du « nouveau qui existe bien sans être un progrès ». ¹⁰⁰ On retrouve ce flottement dans *Les Mamelles de Tirésias* dont la didascalie en ouverture du deuxième acte nous fournit une indication temporelle apparemment réaliste : « *Au même endroit, le même jour au moment du coucher du soleil* », si ce n'est que tout de suite après, on apprend que le mari, en ce bref laps de temps, a accouché d'une véritable légion d'enfants. Certes, Apollinaire s'amuse, ici, à respecter l'unité de temps prescrite par Aristote, mais ce classicisme apparent, cette oscillation entre respect de la forme et désir de la transgresser est aussi le symptôme de la recherche d'un équilibre entre objectivité et subjectivité. ¹⁰¹ Cet équilibre sera obtenu à travers la surprise :

« Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort du nouveau* ». ¹⁰²

Par ressort, il faut entendre quelque chose poussant vers l'avant et permettant de sortir des deux schémas temporels dominants dans les poétiques à cheval entre le XIXe et XXe siècle, le statique et le progressif, celui de l'œuvre totale et celui de l'épique. ¹⁰³ La surprise indique l'exceptionnalité du temps présent, du temps « nouveau » (adjectif qu'Apollinaire préférerait à moderne car il impliquait une progression du temps à l'écart des catégories historiques), et les distingue de tous les autres : « C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé ». ¹⁰⁴

THEÂTRALISATION DES PERSONNAGES

D'un point de vue dramatique, il était assez logique que cette synthèse entre le moi et le monde se réalise au théâtre, et l'esthétique des *Mamelles de Tirésias* sera celle d'une théâtralisation à son paroxysme :

« Par conséquent, il est légitime, à mon sens, de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes qui accentuent le caractère scénique des personnages et augmentent la pompe de la mise en scène, sans modifier toutefois le pathétique ou le comique des situations qui doivent se suffire à elle mêmes » ¹⁰⁵

Cette accentuation de la théâtralité nous montre comment Apollinaire récupère le legs de Jarry tout en le modifiant à travers une sorte de dilatation (à travers la décentralisation futuriste). Car si le caractère postiche, « scénique » appartenait déjà à *Ubu Roi*, c'était surtout en vertu de la présence hyper-grotesque du personnage principale. De même, il est aisé de constater comment l'univers des *Mamelles de Tirésias* s'est déjà considérablement élargi par rapport à celui d'*Ubu Roi*, où le drame se concentrait, voire même se contractait, dans Ubu et sa gidouille. ¹⁰⁶ Ainsi qu'on l'a dit, Ubu, par sa nature de « type », ¹⁰⁷ par son devenir « mythique à force de bassesse », appartenait pleinement à la catégorie des héros symbolistes tendant à résumer à eux seuls toute la structure dramatique. Les *Mamelles*, en revanche, rompent cette structure focalisée sur un protagoniste unique en commençant pour introduire à l'intérieur de la pièce des personnages « latéraux » par rapport la fable, tel que nous l'a transmise l'orthodoxie aristotélicienne. Il s'agit ici de personnages métathéâtraux capables de faire du centre du drame non plus une fiction en soi, mais, comme chez Mallarmé, un mécanisme théâtral.

LE POETE

Le premier de ces personnages est l'auteur lui-même. Celui-ci, dans le *Prologue* en vers et sous les apparences du « Directeur de la troupe » qui « sort du trou du souffleur » ¹⁰⁸, fait entendre sa voix et se montre de façon explicite comme le personnage tenant les fils du spectacle. On a déjà souligné comment son rôle s'est chargé de connotations chamaniques : « Son univers est sa pièce/À l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur/ qui dispose à son gré/ ». ¹⁰⁹ Du drame,

on est donc déjà en train de se déplacer vers l'œuvre totale et donc vers le ritualisme. Outre ce mouvement, ce personnage prend le rôle du sujet épique qui fait du drame « un objet de la narration sur scène »¹¹⁰. Car si la figure de l'enchanteur, du poète comme dieu-créateur s'avère récurrente dans l'œuvre d'Apollinaire, le défi que représentent *Les Mamelles de Tirésias* consiste justement à rendre cette figure viable sur scène, et de lui trouver une place située entre Symbolisme et Futurisme. Dans les œuvres du premier, (courant lyrique-wagnérien), le poète se montrait omniprésent, mais se dissimulait derrière le flux lyrique traversant les personnages et constituant le véritable principe d'unité de l'œuvre. Dans les pièces futuristes, en revanche, et notamment dans celles de Marinetti, le poète n'était jamais représenté en tant que moteur immobile de l'œuvre ; lorsqu'il se montrait sur scène, c'était comme un personnage parmi les autres personnages, surpris à l'intérieur d'une tranche de sa propre vie (*Électricité sexuelle, Blanche et Rouge, Les Lirons (I Ghiri)*).¹¹¹ Apollinaire choisit de sortir le poète caché des symbolistes, tout en lui maintenant son rôle matriciel. C'est sur le poète que le monde se fonde, sur son aséité,¹¹² sur sa parole qui, si elle n'invente pas les choses, du moins les exalte en leur rendant leur double dimension objective et subjective.¹¹³ Par là, le poète des *Mamelles* se présente comme un véritable sujet épique dont la présence s'avère nécessaire pour que le drame, tout en reflétant la totalité extérieure du monde, ne retombe pas dans l'excès de fragmentation des futuristes :

« Sans les poètes, sans les artistes les hommes s'ennuieraient vite de la monotonie naturelle. L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse. L'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos. »¹¹⁴

Il importe toutefois de préciser que cette distanciation du poète de la matière dramatique ne se donne pas comme absolue. Si dans le prologue le poète s'est détaché de sa matière pour l'objectiver, au cours du drame il se fonde avec elle. Encore une fois, cette synthèse se réalisera à travers cette « stratégie de la surprise » qui, jetant « le doute sur les ordinaires liaisons entre les choses et les gens »¹¹⁵, se présente comme une sorte de perpétuelle *Verfremdung*, à savoir une intégration du poète au matériel dramatique. Pour comprendre la « liberté encyclopédique »¹¹⁶ du poète prônée par Apollinaire, il faut donc revenir à la racine

grecque d'encyclopédie (*egkuklios*, ensemble du savoir, cercle, totalité.), parce que c'est avec l'ensemble de la matière que fusionne le poète :

« Dans le domaine de l'inspiration leur liberté que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt les pays les plus éloignés. On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté moins grande au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone, de télégraphe sans fil et d'aviation, à plus de circonspection vis-à-vis des espaces ». ¹¹⁷

Plutôt que de s'en inspirer, le poète semble devoir fonctionner précisément comme un journal ou un télégraphe sans fil. Il est de cette fusion entre côté objective et subjective qui doit sortir ce « vrai » auquel Apollinaire se réfère dans toutes ses principales déclarations théoriques, même si celui n'était plus celui de Zola ou d'Antoine :

« Car la pièce doit être un univers complet
Avec son créateur [on l'a vu]
C'est-à-dire la nature même
Et non pas seulement
La représentation d'un petit morceau/
de ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé ». ¹¹⁸

On sait dès lors pourquoi Apollinaire songea à définir sa pièce « Surnaturaliste », ¹¹⁹ un mot auquel il demeura toujours très attaché, et qui implique une interaction entre le Je et le Monde, ¹²⁰ entre le « concevoir » et le « percevoir ». La parole créatrice d'Apollinaire se rapprocherait ainsi à celle de Claudel, autre poète dramatique qui se montra toujours déterminé à ne pas reléguer le monde extérieur au rang des simples épiphénomènes. Toutefois, si la parole de Claudel aspire à la transcendance, celle d'Apollinaire constitue un creuset, un lieu où diverses couches de réalité s'imbriquent et se superposent.

LE PUBLIC

Il est clair que ce mariage avec la réalité ne peut pas faire abstraction du public, le deuxième personnage métathéâtral des *Mamelles de Tirésias* sortant des schémas du drame traditionnel, et qui, à l'intérieur du spectacle total conçu par Apollinaire, joue un rôle fondamental. Si pour Jarry le « public » était hébété et conformiste,¹²¹ *Les Mamelles de Tirésias* lui confèrent un nouveau statut. Cette foule est toujours « Le Public »,¹²² mais celui-ci est écrit avec majuscule (la même que Mallarmé lui avait octroyé), ce qui souligne son anoblissement, l'envergure presque métaphysique qu'il a acquis. C'est au public que le « drame » est adressé, et sans le public, il ne serait qu'une œuvre mutilée. D'une certaine manière, *Les Mamelles* semble récupérer dans une clé moderne l'esthétique du carnaval se tenant sur la place public tel que Bakhtine l'a décrit dans son livre sur Rabelais :

« En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous, parce que par son idée même, il est fait par *l'ensemble du peuple* »¹²³

Certes, Apollinaire ne récupère pas cette esthétique dans tous ses tenants et ses aboutissants, il n'abolit pas « les frontières entre l'art et la vie », mais se sert également de la fusion entre spectacle et public pour créer ce monde « ambivalent » et « universel »,¹²⁴ ce monde « à l'envers » où toutes les valeurs traditionnelles sont abolies et où l'art ou du moins renversées. Il viendrait spontanément à l'esprit de penser que cette inclusion de la foule à l'intérieur du drame n'ajoute rien à ce que l'on a mentionné à propos du public comme double du théâtre futuriste. Toutefois, cela reviendrait à oublier que le ton employé par les futuristes pour s'adresser au spectateur était souvent chargé de mépris, mépris et complaisance que l'on peut retrouver jusque dans le Théâtre Total de Marinetti. Si le Futurisme paraît proche de l'esthétique carnavalesque du renversement, il frappe lui aussi la foule, comme Ubu, pour connaître de « ses grognements d'ours où elle est et où elle en est », et sa volonté de secouer le public resterait en quelque sorte à l'intérieur du paradigme de la satire, du rire « rire négatif » qui, d'après Bakhtine, « se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie ». ¹²⁵

Rien de tout cela chez Apollinaire qui se situe de plain-pied avec le P(p)ublic et joue avec lui sans aucune arrière-pensée. Le public des futuristes ne pouvait acquérir une dignité passagère que moyennant la réaction aux lazzis des acteurs-personnages, alors que celui d'Apollinaire est

interpelé de manière directe, mais somme toute bon enfant. Il est ainsi invité à participer au jeu :

*« Elle allume un briquet et les fait exploser [les seins], puis elle fait une belle grimace avec double pied de nez aux spectateurs et leur jette des balles qu'elle a dans le corsage ».*¹²⁶

Cette attitude inclusive à l'égard du public se traduit dans la conformation de l'espace scénique, probablement inspiré par les théories de Pierre Albert-Birot,¹²⁷ et dont Apollinaire dressa une description demeurée célèbre : « un théâtre rond à deux scènes/ Une au centre et l'autre formant comme un anneau/Autour des spectateurs... ».¹²⁸ Il veut en finir avec la contraposition frontale entre salle et platee, convention nécessaire aux futuristes pour déjouer les attentes du public : la foule n'entre pas en scène, elle y est déjà présente. Même le message civique livré par Apollinaire dans sa pièce confirme cette différence d'attitude. Quoiqu'il en soit de l'opinion portée à l'égard de l'incitation à la fertilité formulée par Apollinaire, il faut reconnaître que le poète souhaite la faire passer comme un message empreint d'intimité et d'amour au sens le plus large du terme :

C'est un sujet domestique
Et c'est pourquoi il est traité sur un ton familier
Les acteurs ne prendront pas de ton sinistre
Ils feront appel tout simplement à votre bon sens
Et se préoccuperont avant tout de vous amuser
Afin que bien disposés vous mettiez à profit
Tous les enseignements contenus dans la pièce
Et que le sol partout s'étoile de nouveau-nés
Plus nombreux encore que les scintillements des étoiles¹²⁹

Alors que le seul message civique que Marinetti et ses camarades avaient désiré transmettre, était celui fondamentalement autodestructeur de la guerre, unique moment où l'homme pouvait vivre une véritable expérience communautaire. De toute évidence, Apollinaire se situe ici dans le sillage de Baudelaire et surtout de Mallarmé qui avaient vu dans la relation gamétique entre la

foule et le héros le moment révélateur du phénomène artistique. Le thème de *Mamelles de Tirésias* semble se présenter comme une interface de cette relation censée se conclure, tant sur le plan esthétique que thématique, et à la différence de ce qui se passait chez Baudelaire et Mallarmé, par un accouchement.

UN CHŒUR COSMIQUE : LE PERSONNAGE-VILLE

Dramaturgie universelle

J'étais la voix qui clame dans les cris de la foule et cet appel solitaire qui seul était la mélodie
S'accordait par sa justesse à l'harmonie du monde. C'est ainsi qu'au-dessus du lyrisme personnel,
au-dessus de l'impersonnalité collective j'avais conçu un lyrisme plus élevé ou ces deux
alternatives de l'être se répondraient, s'aimeraient, se combattraient. C'est ainsi qu'avec tout ce
que les lettres et les arts comptent de plus pur, de plus élevé, je me passionnai pour le drame universel

Apollinaire¹³⁰

Si d'un côté, la foule des *Mamelles* dépasse la séparation quasi ontologique la gardant éloignée du drame, d'un autre côté, elle échappe au rôle purement instrumental, de celui du meilleur des outils pour obtenir la liquidation de la fable. Elle apporte une vitalité nécessaire au renouvellement du théâtre, au rétablissement de ce lien entre la citoyenneté et la scène qui avait fait la grandeur du théâtre attique. Les comédies d'Aristophane sont en fait le modèle littéraire qu'Apollinaire évoque de façon la plus explicite.¹³¹ Ainsi, au côté du personnage anti-aristotélécien du public, on voit apparaître, un autre genre de personnage collectif,¹³² cette fois au caractère plus classique, ce « peuple de Zanzibar » où la foule, ou mieux le public, retrouve son rôle traditionnellement le plus noble, celui de chœur. Il semble donc qu'Apollinaire veuille réintroduire un personnage intermédiaire entre les personnages individuels et le public, et que occasionnellement le chœur, confronté à un personnage encore plus vaste et éparpillé, joue à renforcer le *principium individuationis*. Ce serait sans compter sur le talent d'Apollinaire pour brouiller les pistes et déplacer les significations habituelles.

De fait, non seulement le chœur est interprété par un seul personnage (possible réminiscence de l'acteur que jouait l'entière armée polonaise dans *Ubu Roi*), mais ce personnage n'a aucune réplique ; il se contente d'accompagner l'action des protagonistes en jouant des instruments

musicaux au goût forain, de la « musette » à la « vaisselle cassée ». De ce fait, il constitue une sorte de deuxième orchestre¹³³ où il est tentant de percevoir une sorte de parodie de l'*Orchester* wagnérien dans son rôle de chœur de l'œuvre d'art de l'avenir. Il relèverait donc de l'approximation d'isoler ce chœur officiel des personnages individuels, car ceux-ci constituent aussi un chœur, plus élargi, et dont il est impossible tracer le contour précis tellement il est fluide et mutable. Pour saisir cette choralité, il suffit de s'arrêter sur la ritournelle jalonnant la pièce :

« Eh ! fumez la pipe bergère
moi je vous jouerai du pipeau
Et cependant la boulangère
Tous les sept ans changeait de peau
Tous les sept ans elle exagère... »

Et de constater comme il est reparti entre plusieurs personnages et selon différentes modalités – le chœur, par exemple, « *danse seul en jouant l'accordéon* ». ¹³⁴

Ces modalités d'expression fort variées se retrouvent tout au long de la pièce, puisées principalement dans le bassin iconologique et sémiotique de la métropole moderne. Comme *Parade*, allée en scène quelques mois auparavant et dont *Les Mamelles de Tirésias* veulent être une réponse bohémienne,¹³⁵ la pièce d'Apollinaire célèbre le rencontre de « l'homme et de la ville »¹³⁶, lieu d'une polyphonie où se marient

« Sans lien apparent comme dans la vie
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture
Les chœurs, les actions et les décors multiples ». ¹³⁷

Encore une fois, la foule est la ville. Une ville qui, dans ce cas, comme pour Baudelaire et Marinetti, est Paris, alias Zanzibar,¹³⁸ c'est-à-dire le monde, tant d'un point de vue

métaphorique que plus strictement réaliste, Paris étant la capitale du processus de mondialisation en accélération au cours de ce début de siècle, la « ville mondiale »¹³⁹ par excellence. Si la référence à Tirésias aurait pu laisser croire à un personnage-mythe, et si une volonté mythopoïétique, contrairement à ce qui survenait dans les pièces futuristes, est latente dans *Les Mamelles de Tirésias*, Apollinaire prend, en fait, le relais de la dissolution du mythe opérée par Marinetti mais arrive à la canaliser selon une direction précise : les personnages se dissolvent dans la ville cosmique¹⁴⁰ qui devient le vrai personnage-objet du drame. Il va sans dire que ce chœur partiellement réifié n'a que peu de relation avec celui gémissant et quasiment paralysé des *Aveugles* ; ici, on ne se trouve pas en face à des « fragments de nature morte », mais, comme dans certaines pièces futuristes, à des morceaux de matière vivante.¹⁴¹

Par ailleurs, le chemin dramatique des *Mamelles* paraît inverse à celui des *Aveugles* : non pas celui de la fable à sa dissolution, mais du chaos à la création de la fable. Le personnage-héros ne s'annule pas dans le personnage-ville. Au moment opportun, les personnages individuels (Thérèse-Tirésias, Le Mari, Le Gendarme, Le Journaliste, etc.) se détachent du fond bariolé qu'ils contribuent à former pour créer une fable marquant la distinction entre le drame à une simple parade de carnaval, dont l'esthétique, ainsi que celle du cirque et de la revue, a certainement influencé Apollinaire au moment de la conception de son « drame ». Toutefois, ce que *Les Mamelles de Tirésias* nous donnent à voir, n'est plus le carnaval fruit d'un terreau lié au cycle des saisons, comme celui de Rabelais, mais celui tout autant bariolé des « distractions urbaines », « des chars publicitaires et des distractions artificielles ».¹⁴² De même, le peuple « purement humain » a été remplacé par des citoyens de la *polis* contemporaine, dont le côté enivrant est constitué par un mélange d'humain, d'objectif et de virtuel. « Banquet, chasse, yacht, bal, feu d'artif. », aurait dit Mallarmé.

UN CORPS OUVERT

En conséquence de ce mélange, et en dépit de l'intérêt d'Apollinaire pour la marionnette, celle-ci, de même que l'automate, ne fonctionne dans *Les Mamelles de Tirésias* que comme modèle contaminateur.¹⁴³ À son esthétique de la pureté et de la cohérence, Apollinaire oppose un chant

d'hybridation et de métamorphose,¹⁴⁴ préférant préserver la double réalité de l'humain et de l'inanimé. Celle-ci se révèle féconde et dans cet entre-deux peut engendrer les créatures les plus saugrenues et les plus artistiquement ouvertes. Si la figure rhétorique du Futurisme avait été la synesthésie, on pourrait affirmer, en forçant un peu les choses, que celle d'Apollinaire renvoie à la catachrèse.¹⁴⁵ Cela signifie que la présentation du personnage prend à nouveau une connotation moins subjectiviste que dans les synthèses futuristes. Avec la catachrèse, il revient aux formes de se mélanger, celles des personnages sur scènes, et non aux sens, que ceux-ci soient ceux du personnage, du spectateur ou bien des deux à la fois. Dès lors que l'on voit la pièce à travers le regard du poète, c'est à la scène de changer et non à la façon de la voir. La connaissance métamorphique façonne la matière, et la surprise, qui avait pris la place de la flèche du temps, se transforme, objectivement, en mouvement, en transformation du tout en tout. On voit alors défiler sur scène « le kiosque où s'anime le bras de la marchande »,¹⁴⁶ le mégaphone qui devient une sorte de prolongation de la bouche des personnages et le crâne de la Cartomancienne/Thérèse-Tirésias se transformer en une sorte de lampe électrique, sans oublier que le drame entier tourne autour des métamorphoses sexuelles de Thérèse en Tirésias et du mari en machine qui produit « 40049 enfants en un seul jour ». Si la première ritournelle de la pièce annonçait que « la boulangère/Tous les sept ans changeait de peau »,¹⁴⁷ celle qui marque de son crescendo la fin du second acte, ne fait que répéter le même concept : « C'est bien plus drôle quand cela change/Il suffit de s'en apercevoir ». ¹⁴⁸ De ce fait, le corps s'éloigne de plus en plus de sa simple unité biologique pour se transformer en assemblage de matériaux hétéroclites :

*« Elle pousse un grand cri et entrouvre sa blouse dont il en sort ses mamelles, l'une rouge, l'autre bleu et, comme elles le lâche, elles s'envolent, ballons d'enfant, mais restent retenues par le fil ».*¹⁴⁹

Au cours de ce brassage, c'est surtout à l'image léonardienne du corps d'être malmenée, et Apollinaire manie le corps à la manière d'un collage dont on peut varier les assortiments chromatiques, ou bien d'un mécanisme dont il est possible de monter et démonter les pièces. Comme dans certaines œuvres du Futurisme, l'évolution du personnage n'est plus une question de psychologie, d'intériorité, mais s'exprime essentiellement à travers des mutations

morphologiques. De ce fait, Apollinaire récupère le personnage-collage des futuristes et fait évoluer le personnage *monstrum* de Jarry. Car si la réalité d'Ubu était « celle des pulsions, des sentiments et des appétits ramenés à leur expression la plus abstraite et la plus crue (...) en un second temps, recomposés dans un nouvel assemblage et selon une logique nouvelle », ¹⁵⁰ Apollinaire procède lui aussi selon la même logique de décomposition et recomposition, mais une telle opération ne se conclut pas sur une fermeture monadique du personnage ¹⁵¹ : celui-ci est, tel que le « corps grotesque » dans le carnaval humaniste, « ouvert, (...) éternellement non prêt, éternellement crée et créant (...) un maillon dans l'évolution du genre », ¹⁵² alors qu'Ubu n'était qu'un échantillon isolé de cette même *festa stultorum*. Le personnage crée par Apollinaire souhaite s'épanouir dans une foule et une société tout aussi bigarrées et multiformes, devenir un personnage total, être de même que la Simultanina de Marinetti, tout et partout :

« Je veux être mathématicienne philosophe chimiste
Groom dans le restaurant petit télégraphiste
Et je veux s'il me plaît entretenir à l'an
Cette vieille danseuse qui a tant de talent » ¹⁵³

Encore une fois Apollinaire se pose en héritier de Rabelais et de son corps grotesque :

« Ensuite, ce corps ouvert, non prêt (mourant-naissant-à naître), n'est pas franchement délimité du monde : il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. Il est cosmique, il représente l'ensemble du monde matériel et corporel dans tous les éléments » ¹⁵⁴

Dans un monde où le produit industriels sont en train de constituer le nouveau paysage de l'homme et où le « théâtre de la nature » n'est plus qu'une parenthèse idyllique à l'intérieur de la « vraie » vie, celle qui se développe à l'intérieur d'un tissu social de plus en plus dense et ramifié, il est logique que ce corps cosmique soit principalement un corps-social. Il est alors aisé de comprendre une autre des raisons à l'origine du refus de la part d'Apollinaire de toute forme de réalisme. Une fidélité trop stricte à la réalité empêcherait au personnage d'atteindre

cette totalité polymorphe que l'on vient de décrire, ce qui l'obligerait de choisir une seule et unique forme parmi la multitude que lui offre l'univers-ville.

UN PERSONNAGE-JOURNAL

On n'a point oublié cette récente et lamentable affaire : à l'autopsie on trouva la boîte crânienne d'un sergent de ville vide de toute cervelle, mais farcie des vieux journaux.

Jarry, *Le Cerveau du sergent de ville*¹⁵⁵

À l'intérieur de cette hybridation entre l'homme et la matière, la presse occupe une place de choix. Cette étude n'est peut-être pas le lieu approprié pour en établir toutes les récurrences dans *Les Mamelles de Tirésias*, mais on peut tout de même en citer quelques-unes : kiosque à journaux (*Dramatis Personae*) ; Thérèse/Tirésias « achète un journal et le li » (p. 890) ; entrée en scène du journaliste (p.899), etc., et surtout celle que l'on peut considérer comme la « deuxième naissance » du fils du mari au deuxième acte. Il sera journaliste :

Il [Le mari] met les journaux déchirés dans le berceau vide.

Quel beau journaliste ce sera
Reportages articles de fond
Et cetera
Il lui faut un sang puisé dans l'encrier

Il prend une bouteille d'encre et la verse dans le berceau.

Il lui faut une épine dorsale

Il met un énorme porte-plume dans le berceau

De la cervelle pour ne pas penser

Il verse le pot à colle dans le berceau.

[...] ¹⁵⁶

De la même façon que le poète, le nouveau-né, le représentant du nouveau, empruntera au journal son essence. Par ailleurs, Apollinaire souligne, à l'image de Mallarmé, la valeur

purement formelle que la presse revêt à ses yeux, le fait qu'elle ne soit que le miroir d'un monde qu'il faut sans cesse élargir. Du fils-journal, le père déclare : "Il faut qu'il soit apte à toutes les besognes/Et puisse écrire pour tous les partis".¹⁵⁷

En privilégiant la presse comme visage de la modernité, Apollinaire, à notre avis, se montre plus fin et regarde plus loin que Marinetti qui avait perçu dans la voiture l'incarnation de la modernité et n'avait vu dans la presse qu'un recueil de discours et non en premier lieu une forme de théâtre absolu :

« Empêcher qu'une sorte de tradition s'établisse dans le Music-hall. Combattre pour cela et abolir le genre des revues parisiennes aussi ennuyeuses et stupides que la tragédie grecque, avec leurs Compère et Commère qui ont toute l'air de remplacer le chœur antique, avec leurs défilés de personnages et d'événements politiques soulignés des bons mots, suivant une logique et un enchaînement fastidieux. Fi de la logique et de la suite dans les idées ! Le Music-hall ne doit pas être un théâtre amusant». ¹⁵⁸

Il n'avait pas songé que c'est justement dans sa nature du chœur universel et de théâtre populaire qui git l'essence spectaculaire de la presse, sa modernité. Fidèle en cela à la poétique futuriste, la presse rend l'histoire présente, pour ne pas dire qu'elle la transforme en anecdotes, la privant de toute sa majesté, de sa capacité de structurer les événements, tout en gardant sa réalité matérielle. De plus, non seulement les nouvelles voyagent plus vite que les voitures, mais on peut s'interroger si le journal, « qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt les pays les plus éloignés », ne brosse pas une image plus exacte de la totalité des choses et en même temps de la fragmentation qui l'habite.

UN MONDE DOUBLE

C'est en raison de cette volonté d'embrasser le monde de sa globalité qu'Apollinaire a pu parler d'« Humanisme nouveau ». ¹⁵⁹ En liquidant la physionomie humaniste du personnage, il récupère cet humanisme qu'on avait entrevu dans la théorie futuriste et consistant à broser une image inorganique de la vie humaine, de montrer toutes les couches dont elle est formée, sans se borner à en décrire le simple contenu, les topiques sociaux ou sentimentaux. Certes, la pièce

est soutenue par une polémique visant des objectifs réels tels que le féminisme ou quelque « malthusien attardé », mais on a déjà remarqué que les personnages de cette farce interagissent avec le monde à deux niveaux différents, ce qui empêche toute conclusion morale qui se prétendrait active sur un seul de ces deux plans. La tâche d'être double n'incombe pas à un seul personnage, comme cela pouvait advenir chez Jarry, mais à toute la scène, c'est-à-dire le monde entier. C'est ce qu'Apollinaire avait alors défini de « surréalisme » sans désirer lui conférer la signification que Breton lui attribua quelques années plus tard.

Ce monde-double, ou bien « à l'envers », si l'on souhaite poursuivre la comparaison avec Rabelais, est structuré selon le parallèle (au sens propre de deux choses qui ne pourront jamais se rencontrer) de « l'homme en marche et de la roue » qu'on a cité au début de ce paragraphe. Pour parler mieux de Paris, il faut le nommer Zanzibar; Thérèse devient Tirésias, laquelle continue de faire carrière dans le monde lorsqu'elle rentre au foyer ; à la demande réitérée du mari -« Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard »-, fait suite la réponse apparemment insensée de Thérèse - « Vous l'entendez il ne pense qu'à l'amour » ; le bassin et l'urinal que Thérèse jette par la fenêtre se muent en violon et en piano que le mari ramasse. Le double s'avère présent même au moment d'établir le genre de l'œuvre, qui peut être lue comme un drame ou bien comme une farce,¹⁶⁰ et ce n'est que coïncidence si dans son double objectif « d'intéresser et d'amuser »,¹⁶¹ elle coïncide avec le *docere delectando* des classiques. Si la pataphysique était la science qui résout les antinomies, Apollinaire semble s'en être approprié, en libérant « les images du principe de non contradiction »¹⁶². Toutefois, tandis que chez Jarry « l'identité des contraires » ne semblait pouvoir déboucher que dans un éloge de la mort, dans « l'annulation de tout signe »¹⁶³, chez Apollinaire, elle aboutit à une synthèse dont l'optimisme aprioristique ne doit pas cacher l'effort de se projeter vers l'avant.- et on peut avancer que *Les Mamelles* renversent en « positif » les prémisses théorique d'*Ubu Roi*, de même que *Tête d'Or* prend le contrepied du chœur « négatif » des *Aveugles*.¹⁶⁴ Rien ne montre cela mieux que le final des *Mamelles*, quand le mari offre des ballons à Thérèse pour se refaire les seins qu'elle avait abandonnés au cours de sa métamorphose. Thérèse décline gentiment l'offre : « Nous nous en sommes passés l'un et l'autre/continuons », le mari concorde : « C'est vrai ne compliquons pas trop les choses ».¹⁶⁵ C'est le triomphe de l'androgynie, où il arrive à son terme la longue marche du personnage déshumanisé de l'ablation du corps à sa célébration

quoique sous des formes qui ne sont plus, inévitablement, celles du passé. Par là même, il symbolise non seulement la fin du couple fusionnel mais de toutes prétentions gnoséologiques liées à cette figure : on ne connaît pas, on change.

V. 3 *LES GEANTS DE LA MONTAGNE* : REQUIEM POUR LA FRAGMENTATION ¹⁶⁶

Mola : Toi seul ? Qu'est-ce que tu racontes ? Tout le monde !

Pirandello, *Se trouver* ¹⁶⁷

La pièce s'ouvre sur l'arrivée d'Ilse et d'autres acteurs d'une compagnie théâtrale dans la villa de la Guigne, où vivent des marginaux de toute sorte sous la fêrule magique de Cotrone. Épuisée par le voyage et par l'insuccès, déchirée par les conflits internes, la troupe accepte l'hospitalité de Cotrone et des autres « guignards ». On apprend alors que Ilse a dilapidé la richesse de son mari, le Comte, en essayant de mettre en scène La Fable du fils substitué, écrite par un poète qui s'était suicidé par amour pour Ilse. Cotrone dévoile alors quelques uns de ses prodiges et propose à Ilse de mettre en scène La Fable. Ilse refuse. Pour elle la pièce ne pourra vivre que dans le monde, face à un vrai public. Dans le deuxième acte on voit Ilse, le Comte et les autres acteurs se promener dans la villa dont les magies ne cessent de les surprendre. Ils y rencontrent les personnages de la Fable qui, sous la forme de pantins, s'apprêtent à monter sur scène. Cotrone réitère à Ilse sa proposition de mettre en scène La Fable dans La Villa. C'est pour lui le seul endroit qui puisse rendre justice à la fantaisie du poète. Nouveau refus d'Ilse qui voudrait porter La Fable chez les Géants de la Montagne, un peuple rude et violent, mais qui, grâce à la technique, a su dominer la nature. Au même instant on entend la chevauchée des Géants descendre de la montagne pour célébrer un mariage. Pirandello n'a jamais écrit le troisième et dernier acte. Selon la reconstitution qu'en a faite son fils Stefano, la troupe d'Ilse devait grimper jusqu'au pays des Géants et, de là, essayer de mettre en scène la Fable pour les serviteurs des Géants –Mais ceux-ci, trop occupés pour ce genre de facéties, se seraient rebellés violemment et auraient tué Ilse. Le Comte, Cotrone et les autres acteurs, après avoir récupéré le cadavre de la femme, auraient alors quitté mélancoliquement la scène.

Pour comprendre la place des *Géants de la montagne* dans cette partie consacrée à la fusion du personnage individuel et du personnage collectif, du décor-ville et du héros, il convient de rappeler les prémisses de cette œuvre ultime de Pirandello et la position qu'elle occupe à l'intérieur de la poétique du dramaturge sicilien, apparemment opposée à celle d'Apollinaire ou Marinetti. Car a priori, quoi de plus individualiste que la position de cet auteur

résolument décidé à refuser toute ingérence externe à son propre soliloque ? Et quoi de moins collectif que ce personnage qui aspire toujours à occuper le centre de la scène pour s'ériger en conscience du drame ?

« Bien que la « tragédie du personnage » nous soit montrée comme le produit d'une situation historique et sociale donnée – c'est le cas dans les meilleures pièces de Pirandello – le dramaturge est impuissant à maintenir au cours de l'action un rapport dynamique entre cette situation et cette tragédie. L'une éclipse l'autre. Le personnage se fait sous nos yeux nous aveuglant du reste. »¹⁶⁸

Chez Pirandello, il y a en effet un refus évident à composer avec l'histoire et l'espace collectif afin de mieux préserver l'intégrité du personnage individuel. Certes, l'entrée en jeu du public et la fragmentation de l'identité du personnage occupent une place importante dans l'œuvre de Pirandello, même si le façonnement du personnage relève moins d'une compénétration avec le monde extérieur que de l'intuition philosophique.¹⁶⁹ Toutefois, ces deux phénomènes à priori déstabilisateurs sont toujours le fait de l'auteur-démiurge qui, en dépit de ce que Pirandello a plusieurs fois affirmé sur l'autonomie et la parthénogenèse de ses personnages, a souvent tendance à faire des ceux-ci les porte-parole de ses idées personnelles. Du moins à l'apparence, car l'univers de Pirandello se veut hermétique, presque autonome, et finalement plus réel que le vrai monde. Mais c'est précisément cette clôture qui serait ici significative ; et c'est le contrôle que Pirandello semble toujours vouloir exercer sur ses créatures qui serait propre à nous révéler, par un procédé antiphrastique, que les thématiques à l'origine de son théâtre, notamment celle de son « deuxième théâtre », ont pris racine sur le même terreau que celui des essais de Marinetti et d'Apollinaire, terreau propice à l'émergence de personnages perméables à la matérialité environnante. De fait, on pourrait avancer l'hypothèse que ce théâtre relève du symptôme tant il s'efforce d'exorciser le travail déstructurant de ses cadets avant-gardistes.

Sur ce point, nous ne faisons que reprendre à notre compte une suggestion avancée par Claudio Vicentini dans *Pirandello e il disagio del teatro* (*Pirandello et le malaise du théâtre*), à savoir que le théâtre de Pirandello opère une « euthanasie de l'avant-garde » (*Eutanasia dell'avanguardia*). Cette définition s'expliquerait à partir de la manière dont Pirandello traite ce personnage-public que le Futurisme avait mis au centre de la scène:

« Dans *Ce Soir on improvise*, après les tentatives partielles qu'il avait opéré entre 23 et 25, Pirandello parvenait véritablement à résoudre le problème-clé de ses expérimentations du théâtre dans le théâtre. Il parvenait en somme à inclure dans la représentation de la comédie la présence authentique vivant et réelle du public sans la « camoufler » comme dans *La Fratrie du seigneur du navire*, et sans la reproduire artificiellement sur scène comme dans *On ne sait jamais tout*, et sans toutefois renoncer à une sorte de « contrôle dramaturgique » de la situation qui devait régler, du moins en théorie, le comportement du public dans la salle, de façon à le faire participer à l'action selon les modalités et dans les termes strictement prévus par l'auteur, exactement comme tout autre personnage de la comédie. »¹⁷⁰

Ce procédé de « stérilisation » du pouvoir centrifuge du public se présente au fond comme une des nombreuses versions de la dualité forme/vie, dont on connaît l'importance dans l'œuvre de Pirandello et que Tilgher se chargea de formuler en termes ouvertement philosophiques dans son célèbre essai de 1923 :

« Il en vient ainsi à se former un dualisme fondamental: d'un côté le flux de la vie (*flusso della vita*) aveugle, muette, obscure, éternellement instable et turbulente, qui existe, moment après moment, dans un état de rénovation perpétuel; de l'autre un monde de formes (*forme*) cristallisées, un système de constrictions qui essayent de contenir et de comprimer ce flux éternellement jaillissant »¹⁷¹

Comme la forme, qui maîtrise la vie afin de la mettre en scène, Pirandello maîtrise le public pour lui donner le rôle d'un véritable personnage. Or, il nous semble que ce procédé de stérilisation/formalisation du personnage-public, Pirandello l'ait également appliqué aux autres éléments perturbateurs de la centralité du personnage-héros. Le double, par exemple, se trouvera bridé par l'entrelacs oral tissé par les raisonneurs pirandelliens (plus ou moins explicites plus ou moins centraux par rapport à l'axe du drame) ou bien réduit à une sorte de fantôme esthétisant à l'intérieur de la boîte magique d'un théâtre imaginaire. Quant à la ville, elle ne sera qu'une des personnifications, dont le public fait également partie, du monde entendu comme tout ce sera extérieur au personnage individuel, comme une entité dont la réalité ne dépend que de l'interprétation qu'en donne l'individu.¹⁷² Le monde représentera donc le personnage collectif du théâtre de Pirandello, l'élément qu'il faut stériliser pour ne pas mettre en danger l'autonomie du personnage individuel et du drame.

C'est en raison de ce refus à instaurer un véritable dialogue entre le personnage individuel et le monde que Gramsci pouvait dire que l'auteur sicilien « n'échappe pas toujours à un véritable solipsisme, puisque la dialectique en lui est plus sophistiquée que dialectique », ¹⁷³ et que son théâtre « vit esthétiquement presque seulement lorsqu'il est représenté théâtralement, et représenté théâtralement ayant Pirandello comme directeur de troupe (*capocomico*) et metteur en scène » ¹⁷⁴ On verra plus loin que les propos de Gramsci ne relèvent pas de la simple provocation et que l'effort de Pirandello pour substituer au monde son propre univers créatif atteint dans *Les Géants de la Montagne* un point de rupture. La dernière pièce de Pirandello, dont l'incomplétude a peut-être une valeur symbolique, se propose à la fois comme l'accomplissement et la mise en question du parcours dramaturgique. De fait, *Les Géants de la montagne* sont en un véritable carrefour des poétiques où Pirandello met à l'épreuve, pour ensuite en sanctionner l'échec, autant le théâtre centripète symboliste – celui du le mythe-moi, de l'autonomie du personnage individuel- que le théâtre centrifuge futuriste – celui de la ville-univers, du pouvoir contaminateur du personnage collectif.

« LA RUE... QUEL HORREUR! » ¹⁷⁵

Si Pirandello déclare vouloir réduire le monde à sa représentation, il ne parvient jamais totalement à tenir sa matérialité à distance. Si « Baldovino, Ersilia, les « six personnages » sont des transfuges de la rue – autant dire du théâtre du monde - qui échouent sur la scène du théâtre intime » ¹⁷⁶, la rue et les autres effigies de la foule, visages concrets du monde, refont surface de temps en temps à l'intérieur du drame pirandellien; ils poussent les fragiles cloisons où les personnages-héros se sont renfermés, afin de s'adonner librement à leur petit théâtre de la cruauté, les rappelant brusquement à leur anonymat originaire. Si la masse du monde s'arrête au seuil de la scène, son orbite continue à influencer ses personnages. De fait, dans l'œuvre de Pirandello, les représentations de foules et de masses urbaines se font de plus en plus présentes, jusqu'à y prendre une valeur presque hallucinatoire. Parmi ces représentations, la plus saisissante, bien qu'elle soit purement auditive, est sans aucun doute celle de la rue dans

Vêtir ceux qui sont nus. Il n'est d'ailleurs pas excessif d'y voir un protagoniste du drame au même titre qu'Ersilia. Pirandello la décrit comme une sorte d'enfer (anticipant Sartre, pour Pirandello, la rue « c'est les autres »). Ici, l'indistinction de personnalité va de pair avec un strident malaise acoustique.

« La rue, en bas, est très bruyante et l'on entendra son vacarme pendant les silences aux moments indiqués : roulement des voitures, des charrettes ; timbres de bicyclettes ; trompes d'automobiles, bruyantes pétards de motocyclettes, claquements de fouets, coups de sifflets, voix confuses, cris de marchands ambulants, voix confuses, cris de marchands ambulants, de vendeurs de journaux ou tumulte d'une querelle qui éclate inopinément. »¹⁷⁷

La rue est une métaphore polymorphe : c'est la multiplicité des regards finissant pour dénuder Ersilia ou bien l'anonymat qui transforme la singularité d'un fait humain en un fait divers parmi autres – c'est à quoi semble faire allusion l'épisode du vieux écrasé par une voiture juste au-dessous de la fenêtre de l'appartement où Ersilia a trouvé refuge ; elle peut même représenter les deux choses à la fois, c'est-à-dire la presse, qui creuse les faits autant qu'elle les aplatit, les réduisant à leur simple enchainement d'espace-temps – la pièce tourne autour de quelques titres de journaux toujours trop tranchants et en même temps incapables de restituer l'ambivalence des relations humaines. Le choix de laisser cette foule hors-scène relève sans doute d'une stratégie dramatique : pour en souligner l'importance (autre cas de préterition pirandellienne), Pirandello la situe tout à la fois au seuil de la représentation comme au cœur des forces qui la meuvent.¹⁷⁸

Cette disposition paradoxale du personnage choral pirandellien se retrouve à l'identique dans *Les Géants de la montagne*. Ilse et les autres comédiens ont été expulsés du monde « réel ». Comme Ersilia, ils ont été humiliés, dénudés :

CROMO : ... et les entreprises de spectacle ont résilié nos contrats, elles nous ont refusé les salles de grandes villes en prétextant que notre troupe s'était trop réduite, et qu'elle n'avait plus ni matériel ni costumes.¹⁷⁹

Et pourtant ils restent indissolublement liés à ce monde, vivant dans l'obligation de partir à sa

rencontre, de le retrouver afin de « se trouver » :

COTRONE : Vous ne voulez-pas, vous non plus que l'œuvre vive par elle-même, ce qu'elle ne pourrait que faire ici ?

ILSE : Elle vit en moi, mais ce n'est pas assez ! Elle doit vivre parmi les hommes !¹⁸⁰

Ce monde hostile et invisible semble être moins celui de la fragmentation que de la massification. En fait, ainsi qu'on l'a déjà souligné, ces deux phénomènes ne sont que les deux face d'une même médaille. Ainsi, le monde auquel la troupe d'Ilse échappe est celui de la fragmentation du nouveau microrituelisme de masse chanté par les futuristes, mais aux yeux des protagonistes des *Géants de la montagne* cette ritualité a plus tendance à étouffer qu'à libérer les forces créatives, surtout parce que l'art pour Pirandello ne peut qu'être celui noble du théâtre littéraire :

LE COMTE : Mais est-ce qu'il n'y a pas un théâtre ?

COTRONE : Il y en a un, oui, mais pour les rats, monsieur le comte. Il est toujours fermé. Et même s'il était ouvert, personne ne s'y rendrait...

QUAQUEO : On envisage de l'abattre...

COTRONE : ...Oui, pour faire un petit stade...

QUAQUEO : ... pour les courses et les combats...

MARA-MARA : Non, non, j'ai entendu qu'on veut y mettre un cinéma...¹⁸¹

La troupe d'Ilse symbolise ainsi le rôle déclinant du théâtre au sein de la nouvelle société de masse qui requiert des spectacles bien moins élitaires ou, de façon encore plus mystificatrice, qui demande au théâtre de se hausser jusqu'à la hauteur des spectacles conçus expressément pour les foules.¹⁸² Mais on pourrait aller encore plus loin dans cette opposition théâtre et société en affirmant qu'Ilse et les autres comédiens sont l'incarnation du poète, celle d'une figure sociale qui perd son empreinte sur la réalité ; celle de Pirandello lui-même¹⁸³ qui, dans nombre de ses drames, s'auto-représente comme la métaphore invisible du théâtre :

CROMO : Mais tu ne sens donc pas que pour elle il n'est pas mort ? Elle veut qu'il vive ! Elle est là en guenille comme une mendiante et elle en meurt ! Et tous, elle nous fait mourir pour que lui –eh ! oui, lui !-vive encore !¹⁸⁴

C'est en effet une œuvre de Pirandello, *La Fable du fils substitué*, que les comédiens ont cherché en vain à mettre en scène et qui, aux yeux d'Ilse, incarne l'essence même du théâtre. Une fois de plus, l'évocation du rôle social du théâtre se traduit par une parabole autobiographique, une objectivisation de soi. La dialectique entre personnage individuel et personnage collectif deviendra ainsi une dialectique entre le poète et le monde-public. Toutefois, Ilse et les autres acteurs, à la différence des six personnages, ne sont que le côté déchu du poète, sa réalité matérielle dont ils s'entêtent à chercher l'éloge:

COTRONE : Ainsi cette œuvre –parmi les gens- parce que c'est celle du poète, a été votre perte. Ah ! comme je le comprends ! que je le comprends bien !¹⁸⁵

Ici c'est le parcours commencé par Wilhelm Meister qui touche à son terme avec l'expulsion du poète du monde bourgeois. Dans le roman de Goethe, Wilhelm trouvait un refuge d'abord dans le théâtre et ensuite dans le cercle aristocratique de la Société de la Tour. Dans *Les Géants de la montagne*, ce parcours nous est montré au rebours. Expulsés des nombreux théâtres, Ilse et les autres comédiens ont entraîné dans leur chute l'aristocratie déchu, personnifiée par la figure du conte, le mari d'Ilse, qui s'est ruiné pour mettre en scène l'œuvre du poète :

ILSE : Oui, Oui, dégringolé avec moi de ses palais de marbre dans les baraques de planches ! Et jusque sur la place publique ! La place publique !¹⁸⁶

On a déjà souligné comment, au cours du XIXe siècle, pour Baudelaire et Mallarmé notamment, cette aristocratie était devenue de plus en plus celle des lettres et de moins en moins celle du sang, un élément symboliquement interposé entre le poète et le monde. Il va de même dans *Les Géants de la montagne*. La villa de La Guigne, qui «fut aristocratique», mais qui «est désormais déchu et à l'abandon»,¹⁸⁷ a été occupée par ces artistes-bohémiens

« dépourvus de tout » mais comblés d' « une richesse indéchiffrable ». ¹⁸⁸ Ainsi l'élite bohémienne des guignards tient-elle ce rôle de chœur intermédiaire qui était celui des assistants dans le *Livre* de Mallarmé et que Marinetti et Apollinaire avaient essayé respectivement de faire voler en éclat ou d'élargir jusqu'à le faire coïncider avec le monde. Sous la férule du choreute Cotrone, les guignards s'offrent aux comédiens de la compagnie et, par leur intermédiaire, au poète, comme « public idéal » schlegelien. De même, la villa de La Guigne deviendrait ce théâtre rêvé par Wagner et tant d'autres où drame et communauté pourraient enfin se rencontrer :

COTRONE : Eh bien, je vous dis ce que vous ce qu'on jadis aux pèlerins : dénouez vos sandales et déposez votre bourdon. Vous êtes arrivés au terme de votre voyage. J'attendais ici depuis des années des gens comme vous pour faire vivre d'autres fantômes que j'ai dans la pensée. Mais nous représenterons aussi votre *Fable du fils substitué*, comme un prodige qui trouverait en lui-même sa plénitude sans plus rien ne demander à personne. ¹⁸⁹

Si le poète (dramatique) et le monde sont respectivement le personnage individuel et le personnage choral des *Géants de la montagne*, il est alors logique que, une fois de plus, leur rencontre ne puisse se produire qu'à théâtre.

UNE MAGNIFIQUE MARGINALITÉ : CONSTRUCTION D'UN UNIVERS AUTONOME

Hinkfuss : « En un certain sens, l'art venge la vie »

Pirandello, *Ce soir on improvise* ¹⁹⁰

Pour Pirandello, le théâtre serait-il lieu de rencontre ou lieu de refuge ? Car si cet espace peut stériliser le monde, c'est parce qu'il oppose à la fragmentation et à l'évanescence de celui-ci la vérité indiscutable de son dispositif fictionnel :

« D'un côté, le monde décrit comme un chaos d'apparence à quoi il est impossible de se référer : jeu d'ombres vides, ballet des masques en vain remués, lieu d'illusion. De l'autre, le théâtre défini comme l'univers de la seule authenticité accessible, où les choses et les êtres portent vraiment un nom : là, on peut du moins saisir une vérité des visages et

trouver une vérité dans le contour des formes »¹⁹¹

L'autonomie de ce monde-théâtre deviendra d'autant plus nécessaire dans l'espace de La Guigne qui, fidèle à la dernière pensée de Pirandello, se propose comme un lieu où l'absolu de l'art sera célébrée à travers un rite liminoïde réservé à quelques élus.¹⁹²

RAISONNER, DISTANCIER, REIFIER

Leone : « Il faut se vider de la vie »

Pirandello, *Le Jeu des rôles*¹⁹³

Pour que cet univers autonome soit possible, Pirandello devra donc employer tous les moyens qui lui avaient déjà permis, au cours de sa carrière de dramaturge, de garder le monde à distance tout en le laissant infuser au sein du drame. Parmi ces moyens que l'on pourrait qualifier de choral-épiques, les principaux sont sans doute le « raisonneur » et la mise en scène. Le premier se donne à voir comme le personnage intermédiaire par excellence, celui qui compose les contrastes du monde avec ceux des différents personnages pour les ramener à l'unité imaginaire de sa propre parole, du *logos* en tant que logique. C'est peut-être en raison de cet artifice purement formel que Zola en avait condamné l'usage dans les œuvres de Dumas fils. Il lui semblait que ce dernier n'apportait qu'une cohérence factice dans l'éparpillement factuel du décor-milieu. En conséquence, Zola choisit de confronter directement le personnage individuel et le personnage collectif, avec pour résultat que ce dernier était souvent refoulé hors-scène, tandis le premier se voyait obligé de réintégrer le décor en morcelant sa propre unité et même celle de la structure dramatique. Or, c'est justement cette rencontre pernicieuse que Pirandello veut éviter, aussi bien dans sa première pièce que dans *Les Géants de la montagne*. De là, la figure de Cotrone, qui n'est pas uniquement le demiurge entre les hommes et leur subconscient, mais aussi entre les personnages et le monde: il jongle parmi les trois univers constitutifs de la pièce –le monde, la villa des guignards, la société des géants- apparemment fidèle au premier, mais en fait connaisseur blasé des ressorts qui font bouger les deux autres.¹⁹⁴ Par là-même il évite que ceux-ci soient montrés dans leur crudité et dans leur force centrifuge.¹⁹⁵ Toutefois, à l'image des autres raisonneurs pirandelliens, il a remplacé l'éclat mondain des raisonneurs de

Dumas fils par une sorte de désenchantement cynique.¹⁹⁶ Sa figure est d'autant plus amère que, derrière son apparent bonheur de magicien se nourrissant exclusivement des rêves et des chimères, se cache un être humain qui a complètement renoncé à interagir avec le monde :

COTRONE : «J'aurais pu, peut-être, être un grand homme, comtesse, mais aussi. J'ai donné ma démission. Je me suis démis de tout : prestige, honneur, dignité, vertu, toute chose que les bêtes ignorent par la grâce de Dieu dans leur bienheureuse innocence. »¹⁹⁷,

Il arrive jusqu'à se voir comme la personnification de « la faillite de la poésie de la chrétienté ».¹⁹⁸ Mais au-delà des significations politiques de cette démission, sur lesquelles on reviendra, c'est toute la science gnoséologique du raisonneur dont est ici dévoilé le pessimisme structural. Comprendre signifie découvrir qu'au-dessous de sa cohérence apparente le monde fourmille de réalités contradictoires, et en même temps, dans l'instant même où cette compréhension se produit, se voir obligé à renoncer à ces réalités pour un univers autonome mais figé, mis à distance. Distanciation qui, contrairement à celle de Brecht, ne renvoie à aucun monde réel, mais reflète « le drame initial dans le miroir de la conscience d'un héros à la fois détaché et pathétique ». ¹⁹⁹ Une telle distanciation n'est pas dialectique, mais statique. Gramsci l'aurait définie « solipsiste. »

LE PARADOXE DE LA MISE-EN-SCENE

Statue iconique : de grandeur naturelle...²⁰⁰

A côté du raisonneur, la mise-en-scène est le deuxième élément choral-épique qui contribue à la construction de l'univers autonome et métathéâtral de la Villa de la Guigne. Comme on l'a déjà souligné à propos de Mallarmé, et suivant une suggestion de J.P. Sarrazac, la mise en scène « complète le drame », l'aidant à mettre en scène la « totalité des objets », même si cette totalité des objets, a été transposée dans l'univers postiche du théâtre. C'est en effet à partir des *Six Personnages en quête d'auteur*²⁰¹ que la mise-en-scène commence, dans le sillage du procédé métathéâtral, à influencer la structure des drames pirandelliens. Un tel procès

d' « *opsysation* » s'intensifiera après que Pirandello se fit metteur en scène de sa propre compagnie, celle du Teatro d'Arte : les didascalies devinrent alors de plus en plus longues et exhaustives, les mécanismes de mise-en-scène de plus en plus complexes, l'univers autour du personnage plus stratifié. Le théâtre pouvait ainsi évoluer en copie iconique du monde non parce qu'il était à même d'en fournir la copie, de constituer, comme l'icône selon la définition de Pierce, « un objet semblable par certains aspects, à ce qu'il dénot[ait] », ²⁰² mais parce qu'il restituait dans les rapports entre le personnage et le théâtre, des proportions analogues à celles qui articulaient l'individu au monde. Avec *Les Géants de la montagne*, cette tendance à l'iconique devient presque paradoxale. On y assiste, sous la férule de Cotrone, non seulement au simple étalage d'effets visuels stupéfiants

Le mur de fond, lisse et vide, deviendra transparent aux moments indiqués et on verra alors au-delà, comme en rêve, d'abord un ciel d'aurore parcouru par des nuages blancs, puis le versant en pente douce de la montagne d'un vert très tendre, ainsi que les arbres autour d'un bassin ovale. ²⁰³

Mais aussi à la prévision d' improbables effets sonores :

« On entend, venant de l'intérieur de la villa et accompagné d'instruments étranges, un chant à rebondissements qui tantôt éclate en cris inattendus, tantôt fléchit en glissades téméraires jusqu'à se laisser attirer comme dans un tourbillon auquel il s'arrache soudain en prenant la fuite comme un cheval emballé » ²⁰⁴

Mais l'effet de mise en scène le plus significatif est rapporté par Stefano Pirandello ; il est emblématique du rôle structurel que Pirandello a conféré à la mise en scène dans *Les Géants de la Montagne* :

« "Il y a, me dit-il en souriant, un olivier hermès, de grande envergure, au milieu du plateau : par ce moyen j'ai tout résolu." Et comme je ne comprenais pas bien, il ajouta : "Pour y tendre le rideau...". Je compris ainsi qu'il était occupé depuis quelques jours peut-être, à trouver une solution pour ce détail concret. Il était très content de l'avoir trouvé. » ²⁰⁵

La mise en scène est donc, comme dans l'espace naturaliste, une entité collectif-décor qui

cherche toujours à empiéter sur le terrain du personnage individuel - pour Pirandello comme pour Zola, elle est synonyme et caution du drame²⁰⁶ ; c'est « l'accessoire » qui non seulement s'élève jusqu'au personnage, mais qui devient, en lui-même, une véritable structure dramatique.

²⁰⁷ Si le deuxième théâtre de Pirandello se propose donc comme une forme de réponse au désagrègement futuriste, c'est qu'il partage avec celui-ci certaines prémisses naturalistes, c'est parce qu'« il croit si fortement à la réalité des choses qu'elle lui semble abolir le sujet ». ²⁰⁸ Toutefois, pour que ces « choses » n'abolissent pas entièrement ce dernier, elles devront devenir un élément spectaculaire parfaitement maîtrisé, et il faudra « ériger la fiction en vérité par le plus arbitraire des coups ». Cotrone se chargera de réaliser cette fiction, il sera celui qui échaffaude ce monde par à-coups magiques qui mettront définitivement à distance le « vrai » monde et transformeront les objets et un composant spectaculaire parfaitement maîtrisé :

COTRONE : (...)Regardez le mur de cette façade. Il suffit que je pousse un cri... (*Il met les mains en porte-voix autour de sa bouche et crie :*) Holà ! (*A ce cri, la façade de la villa s'illumine séance tenante d'une fantastique clarté d'aurore.*) Et le mur répandent la lumière !²⁰⁹

Pirandello ne cède donc pas entièrement à l'attraction centrifuge et désagrégeante des objets, sans pour autant les exclure du texte littéraire. C'est une contradiction qui travaille une large partie de son deuxième théâtre, ²¹⁰ et par laquelle le dramaturge condamne les effets purement hypnotiques de la mise en scène tout en les insérant de manière toujours plus inextricable dans le tissu dramatique. Cette schizophrénie hante également *Les Géants de la montagne* où Pirandello semble répugner au vernis spectaculaire des nouvelles distractions de masse pour prôner pour un théâtre de poésie – *La Fable* du poète qui ne se soutiendrait que de la force évocatrice des vers – mais force lui est de reconnaître que cette *Fable* ne saurait se faire entendre sans la « magie » des artifices techniques et coûteux des formes modernes de communication. La poésie du personnage singulier est bien ici reconnue comme dépendante des pouvoirs médiatique de la société, de la puissance d'expression du personnage choral.

COTRONE : Ce qui importe par-dessous tout, c'est la magie : c'est de créer, je veux dire, la force d'attraction de la fable. (...) Et comment ferez-vous pour la créer ? Il vous manque tout ! Une œuvre chorale... désormais je m'explique parfaitement monsieur le

comte, comment vous y avez laissé tout votre patrimoine.²¹¹

Ces propos établissent clairement la connexion latente et contradictoire entre l'essence poétique (« la force d'attraction de la fable ») et la contingence du réel.²¹² Un tel oxymore n'est au fond que le reflet du rôle que Pirandello attribue à son métathéâtre et à travers lequel - comme Szondi l'a justement remarqué à propos des *Six Personnages* -,²¹³ Pirandello cherche désespérément à sauver ce même drame dont œuvre après œuvre il s'évertue pourtant à provoquer les structures chancelantes. Toutefois, à travers ce recours au spectaculaire Pirandello ne met pas seulement en danger les structures dramatiques traditionnelles mais son propre rôle d'auteur, du moins en tant que dramaturge. Dans une œuvre comme *Les Géants de la montagne*, où possibilité de mettre en scène le drame, vie de l'auteur et survie du théâtre en tant que forme sociale se confondent dans une seule réalité, cette pulsion contradictoire agira jusqu'à l'intérieur de l'univers autonome de La Guigne. Ce lieu restera, en dépit de son isolement et de sa magnifique marginalité, un univers critique, toujours sur le point de perdre contact avec sa raison d'être.

LE PERSONNAGE-OBJET, LA MARIONETTE ET LE DOUBLE

On reviendra sur les risques qui guettent le théâtre magique de La Guigne. Pour l'instant, limitons-nous à constater comment l'emprise du spectaculaire sur le drame introduit dans son espace un personnage explicitement déshumanisé. Si le théâtre est « la gueule grande ouverte d'une énorme machine qui a faim »,²¹⁴ pour reprendre les mots d'Hinkfuss, le tout-puissant metteur en scène de *Ce soir on improvise*, l'homme sera son carburant au même titre que les autres objets présents sur scène. La transformation du personnage en « fragment de matière vivante » était en quelque sorte inscrite dans la philosophie de l'aliénation volontaire de Pirandello. Face à une subjectivité qui déstabilise les certitudes de l'individu, il vaudrait mieux être amputé de sa propre subjectivité :

« Chacun raccommode son masque comme il peut – le masque de dessus, car dessous, il y a l'autre masque qui souvent ne s'harmonise guère avec celui du dehors. Et rien n'est vrai ! Vraie est la mer, oui, la montagne ; vrai le caillou et le brin d'herbe. Mais l'homme ? ». ²¹⁵

Comme le théâtre est une réponse à l'incertitude du monde, la réification du personnage, sa stérilisation, est une réponse à la fragmentation de l'individu: réifier signifie, d'après Pirandello, conférer une réalité inébranlable.²¹⁶ Si dans ces premières œuvres, Pirandello avait déjà esquissé une déshumanisation et une « marionnettisation » de ses personnages, un tel effet ne pouvait remonter à la surface du drame à cause du critère de vraisemblance et fut, de ce fait, confinée dans les didascalies et les indications du jeu des acteurs.²¹⁷ Le triomphe de l'iconique donnait en revanche à Pirandello une liberté plus essentielle puisqu'elle lui permettait de puiser dans des matériaux « morts » et malléables à loisir : un microcosme artificiel pouvait et devait correspondre au personnage artificiel. Il semble donc logique que le premier personnage explicitement antihumaniste du théâtre de Pirandello, Madame Pace, ait fait son apparition dans les *Six Personnages*, première pièce métathéâtrale de Pirandello.²¹⁸ Et il est tout aussi logique que dans *Les Géants de la montagne*, dernière étape de la longue marche de la mise-en-scène et de la métathéâtralité vers le cœur du drame, on retrouve les essais les plus extrêmes pour trouver une alternative au personnage en chair et os. La scène du deuxième acte, celle de « l'arsenal des apparitions », semblerait nous suggérer que Pirandello, libre désormais de toute entrave naturaliste, soit finalement à même de mettre à l'épreuve l'utopie du personnage-objet :

*Le trombone se livre tout seul à un commentaire ironique sous la forme des trois brefs borborygmes ; les tambours, sans le secours des baguettes, se trémoussant comme un tamis, crépite en signe d'approbation, et tandis qu'il crépite, les cinq quilles toutes droites, avec leurs petites caboches vulgaires.*²¹⁹

Mais également celle de la marionnette :

*Deux des pantins prennent Cromo par la main et forment le cercle avec les autres. Les instruments de musique recommencent à jouer tout seuls, accompagnant de notes discordantes la ronde des pantins qui entraînent Cromo.*²²⁰

Il y a ici plus d'un écho aux théories de Craig. Dans cette élévation de la marionnette au rang de personnage, comme c'était le cas pour la Super-Marionnette, la perfection des mouvements et des intonations des fantoches l'emportent sur l'inconstance de l'acteur simplement humain :

SPIZZI : Alors vous nous mettez à égalité avec vos pantins.....

COTRONE : Non, pas à égalité, excusez-moi : un peu au-dessous, mon ami ²²¹

La marionnette et le personnage-objet ne sont toutefois que deux des créatures qui peuplent l'espace irréaliste de La Guigne. A leur côté, de tous les coins de la villa, on voit surgir des créatures plus évanescences mais tout aussi «inhumaines»:

« A peinte a-t-il parlé et indiqué trois points différents de l'espace que, là où son doigt s'est dirigé, naissent un instant, jusqu'aux pieds des montagnes, là-bas, trois apparitions vertes comme des spectres évanescents » ²²²

«A cet ordre, les pantins s'agenouillent d'eux-mêmes tandis que le grand mur de fond s'illuminent devient transparent. On voit défiler, munies d'ailes, sur deux rangs, les âmes du purgatoire sur la forme d'anges, et entre elle se dresse, majestueux sur un cheval blanc, l'ange Cent-Plus-Un. Un chœur des voix blanches accompagne en sourdine le défilé.» ²²³

Fruits de l'imagination et des tous les fantasmes intérieurs des personnages,²²⁴ ces lémures impalpables incarnent l'évolution ultime de tous les doubles pirandelliens. Mais rien en eux n'exprime l'inquiétude ou le sentiment expressionniste de la *spaltung*. Dans *Feu Mattia Pascal*, *Le Jeu des rôles* ou encore *Se Trouver*, ces doubles sont créés par la raison, souvent par le raisonneur, ils désignent la scission entre l'image que l'individu avait de lui-même et sa position dans le monde. Les doubles qui hantent La Guigne n'ont quant à eux rien de problématique, car, au lieu de résister aux forces qui les habitent, ils les donnent en spectacle ; en cela ils ressemblent plutôt aux doubles ludiques des Futuristes dont ils rappellent la propension à se dissoudre dans le milieu environnant. Mais ce monde n'est plus ici celui de la ville et de la marchandise, mais, rappelons-le, l'univers postiche et atemporel de la théâtralité. De même, si dans la construction de ces doubles, Pirandello met à profit ses dernières réflexions sur le cinéma²²⁵, ainsi que sa connaissance directe et indirecte du travail de plus grand metteurs-en-scène de son époque, ²²⁶ il constate à l'instar des futuristes, la « perte d'hégémonie » de « l'être dramatique » dans l'avènement des sociétés à régime massivement spectaculaire.

LE MOI COMME THEATRE

Puisant dans cette panoplie de doubles fictionnels, Cotrone propose à Ilse de jouer *La Fable du fils substitué*. Il suffira à la comédienne de se servir des pouvoirs magiques de la villa pour se voir entourée des autres personnages de la pièce :

« *La scène, rendue un instant obscure, s'illumine comme par l'effet d'une touche magique, d'une nouvelle lumière d'apparition, et la comtesse se voit avec, à ses côtés, les deux voisines, des femmes du peuple, comme dans le premier tableau de La Fable du fils substitué ;* »²²⁷

Dans ces épiphanies où « s'incorpore l'esprit des personnages littéraires au point de les faire bouger et parler »²²⁸ on retrouve la fameuse utopie pirandellienne, implicite à la parabole des *Six Personnages* et dont Hinkfuss se faisait le porte-parole dans *Ce soir on improvise*.²²⁹ En réalité, Pirandello avait formulée cette utopie bien avant de se consacrer au théâtre :

« Dans l'exécution, on devrait donc retrouver tous les caractères de la conception. L'art dramatique est-il à même de réaliser ce miracle ? Toujours, hélas ! entre l'auteur dramatique au sein de la matérialité de la représentation s'introduit nécessairement un tiers élément qu'on ne peut tenir pour négligeable : l'acteur -« C'est là, comme on sait, pour l'art dramatique, une inévitable sujétion. »²³⁰

Ces lignes d'*Illustrateurs, acteurs, traducteurs* datent de 1908. Leur côté platonique et leurs liens avec la dialectique du théâtre-livre de Mallarmé ou de Maeterlinck ressortissent clairement. Le théâtre, hors de la littérarité du drame, est condamné à faire figure de dérivation, de fils conçu *in peccatum*. Presque trente ans plus tard l'utopie de Pirandello est toujours la même et se trouve au cœur du projet de la Guigne dont elle nous dévoile la signification profonde : non pas le lieu intermédiaire entre le moi et le monde, mais la réalisation d'un théâtre purement mental, d'un théâtre du moi-poète²³¹ où l'absolu se retrouverait contenu à l'intérieur d'un personnage individuel éparpillé dans les chœur des habitants de La Guigne et où la baguette du coryphée-chef d'orchestre Crotone suffirait à garantir l'harmonie de l'ensemble. Si comme les six personnages en quête d'auteur, la troupe d'Ilse fait irruption au théâtre pour y trouver son

propre accomplissement, le mouvement de ces « squatteurs », pour paraphraser une expression de J-P.Sarrazac,²³² se différencie de celui de ses prédécesseurs par son caractère éminemment centripète. Ils viennent du monde pour entrer dans le moi du poète, alors que les six personnages allaient du moi du poète vers le théâtre en tant qu'espace réel, espace du monde. De là le manque d'action des *Géants* :²³³ leur structure dramatique n'est qu'un jeu de poupées russes procédant de plus en plus vers l'intériorité humaine qui trouve dans l'arsenal des apparitions le dernier refuge à l'invasion de la matérialité extérieure –du collectif –, le ventre maternel où toute séparation entre le monde et le moi est enfin résorbée.

FIGURES SYMBOLISTES

Ce que Pirandello tente à réaliser à l'intérieur de la parenthèse magique de La Guigne c'est le programme des symbolistes visant à constituer le personnage comme lieu unique du drame. Les guignards ont en effet réussi à créer leur spectacle idéal, à concevoir des « énormités mythologiques », mais ils l'ont fait « sans remuer ni pied ni patte »,²³⁴ c'est-à-dire qu'ils ont dévoilé le mythe comme pure structure fictionnelle derrière laquelle se cache le lyrisme de l'auteur. Le drame de Pirandello parviendrait ainsi à conquérir une unité qui Liola excepté,²³⁵ avait toujours été refusée ou qu'il s'était efforcé de conquérir en dénaturant sa nature composite.²³⁶ Cette unité n'est pas seulement celle du personnage, mais celle de tous les composants du spectacle : le théâtre, le héros, et même, à certains égards, du public, puisque les habitants de la villa sont les premiers spectateurs du théâtre rituel qu'ils mettent eux-même en scène.²³⁷ Cette affinité avec le théâtre symboliste, Cotrone n'en fait pas mystère au moment de définir sa poétique:

COTRONE : « Nous sommes ici, comtesse, comme aux jointures de la vie. Sur un ordre ces jointures se descellent : c'est l'invisible qui entre ; les fantômes s'exhalent. C'est chose naturelle. Il se passe ce qui arrive d'ordinaire dans les rêves. Je le fais arriver en état de veille. C'est tout. *Les rêves, la musique, la prière, l'amour... tout l'infini qui est dans les hommes vous le retrouverez dans cette villa* ». ²³⁸

De même, le choix d'un drame en vers, *La Fable du fils substitué*, en tant que drame idéal que le comte et Ilse cherchent en vain à mettre en scène, renforce l'idée d'un Pirandello soudainement près de l'esthétique fin de siècle, lui aussi obligé, comme Cotrone l'avoue implicitement dans le passage que l'on vient de citer, de multiplier le visible pour exprimer l'invisible.

UNE CHORALITE VISUELLE

On a déjà vu comment cette visualité magique et impalpable, qui peut être interprétée comme une fuite du corps-social,²³⁹ avait été utilisée pour la construction des doubles et comment Pirandello s'était inspiré du cinéma pour la mettre en scène. Au-delà de leur contribution à la construction des personnages, c'est le rôle structurel des images en tant que « *linguaggio d'apparenze* »²⁴⁰ que nous voulons maintenant souligner, parce qu'il est similaire à celui d'une autre figure de la théâtralité symboliste, la mélodie infinie. De fait, dans le théâtre de La Guigne, les images en mouvement jouent, de même que le continuum sonore wagnérien, le rôle de pont vers une complétude que le personnage à lui seul ne pourrait atteindre qu'à travers le silence. Pour bien saisir ce parallélisme, il faut remonter en 1929 et à l'article « Le cinématographe abolira le théâtre » où Pirandello associe musique et film dans une seule forme d'art destinée à exprimer la succession onirique des pensées :

Qu'il [le cinéma] se libère de la littérature et plonge tout entier dans la musique. Mais non dans la musique qui accompagne le chant: le chant est parole: et la parole même chantée, ne peut pas être une image; de même qu'elle ne peut pas parler, l'image ne peut pas non plus chanter. Qu'il laisse l'opéra (*«il melodramma»*) au théâtre d'opéra et le jazz au Music Hall. Je veux dire la musique qui parle à tous, la musique qui s'exprime à travers les sons dont la cinématographie pourra être langage visuel. Voilà : musique pure et vision pure. Les deux sens esthétiques par excellence, l'œil et l'ouïe, unis dans une seule jouissance : les yeux qui regardent, l'oreille qui écoute, et le cœur qui sent toute la beauté et la variété des sentiments, exprimés par les sons, représentés dans les images que ces sentiments suscitent et évoquent, agitant le subconscient qui est en tous... »²⁴¹

Comme la musique, et accompagnées par la musique, les images représentent ce non-dit auquel le drame, la parole dramatique, ne doit pas toucher²⁴² et dont elle doit accepter l'enveloppe pour

se transcender. Par là-même nous comprenons le véritable rôle du spectaculaire dans la villa de La Guigne : il n'est pas le lieu intermédiaire entre le monde et le moi, mais l'amplification purement chorale du moi. Ainsi les images, qui dans *Les Géants* ne sont qu'occasionnellement associés à la musique, doivent abandonner toute forme de réalisme et se tourner vers le « *maraviglia* » baroque pour représenter le côté visible de cet « océan de la musique »²⁴³, qui nous rappelle inévitablement l'immensité silencieuse de la forêt wagnérienne. Si pour les futuristes la musique devenait concrète en se modelant sur le décor, Pirandello procède à l'inverse : il musicalise le décor. C'est pour cela que Cotrone pouvait affirmer que la poésie de *La Fable* ne se trouvait pas dans les personnages, c'est-à-dire des personnages individuels, mais dans cette magie visuelle qui, comme l'orchestre wagnérienne, aide les personnages à se transcender.

INCOMPLETUDE DU COUPLE FUSIONNEL

Mais il y a une autre figure typiquement wagnérienne-symboliste que Pirandello semble également convoquer dans *Les Géants de la montagne*, c'est celle du couple fusionnel. Car c'est la reconstruction du couple fusionnel que Cotrone, dans son rôle d'alter-ego du poète, semble proposer à Ilse pour combler cette « séparation du Tout »²⁴⁴ qui est aussi la séparation entre l'art et le monde et dont Ilse a douloureusement fait l'épreuve dans l'échec de la *Fable*. Cette équivalence des fonctions entre l'art et le couple fusionnel était déjà implicite dans la poétique symboliste, mais elle devient ici tout à fait transparente: l'union du couple fusionnel permettra à l'art d'exister et à ses officiants d'atteindre la connaissance - car le théâtre en tant que forme est aussi une forme de connaissance, ses personnages possédant, contrairement aux hommes, des caractères indiscutables, « celle vie, (...) inviolable parce que cohérente dans toutes ses parties. »²⁴⁵ Cette connaissance ne sera pas celle pré-funèbre du couple wagnérienne qui trouvait dans la nuit une sorte d'avant-gout de la mort comme dissolution de la personnalité. Certes, l'union entre art et vie devra fuir la lumière du jour parce que celle-ci risque « de réintroduire l'individuation »²⁴⁶ mais l'union nocturne entre l'idée et sa concrétisation physique, n'est pas censée déboucher sur la mort solennelle et mystique, mais

sur une co-naissance. Si Cotrone comparait déjà la conception de ses créations oniriques à des accouchements, Ilse ne vit sa mission que comme une longue gestation expiatoire :

ILSE: “ Et à cause de cette œuvre, non seulement je ne lui [au poète] ai pas ôté son illusion, mais je l’ai alimentée jusqu’au bout. Quand l’œuvre a été terminée, je me suis retirée de ce brasier-mais déjà je brûlais tout entière. Si je suis tombée où je suis, comment ne le comprenez-vous pas ? C’est lui qui a raison. (*Elle indique Cromo*). Je ne m’en suis plus délivrée. La vie qui lui avait été refusée, je devais la donner à son œuvre. Lui-même l’a compris (*elle indique le conte*), et il m’a permis de recommencer à paraître sur la scène pour m’acquitter de cette dette sacrée. Pour cette œuvre seulement !²⁴⁷

L’enfantement artistique n’avait pas pu avoir lieu à travers l’union d’Ilse et du poète car cette union aurait dû se produire dans le monde et dans son imperfection matérialiste. Les conventions sociales ayant empêché à Ilse de céder au poète et symbolisaient cette étroitesse du monde réel et son incapacité à embrasser l’absolu. De là le rôle presque pathétique du comte, qui, tout en étant le vrai mari d’Ilse, ne fait que la suivre passivement, sans exercer aucune influence sur elle, que ce soit dans le domaine artistique, amoureux ou dans la gestion de la compagnie. Dès qu’Ilse décide de remonter sur scène, le rôle du comte se borne à fournir à sa femme les moyens de réaliser l’idéal artistique. Ce faisant, il se ruinera parce que l’art, le moi, ne peut pas se réaliser selon les règles de la société. On peut donc affirmer que si Ilse réunit les trois fonctions (Juridique, Génétique, Erotique)²⁴⁸ qui, selon J.-M. Gardair, forment le couple pirandellien -et qui dans le cas de la femme sont celles d’Epouse, Mère et Amante-, les trois fonctions de l’élément masculin, celles de Mari, Père et Amant, se trouvent ici séparées et redistribuées : le comte joue le rôle du mari, le poète celui de l’amant, tandis que Cotrone devrait jouer celui du père qui accepte d’accueillir la créature qu’Ilse porte « dans son ventre ».

²⁴⁹ Mais le joue-t-il ce rôle ? Car qu’est-ce que cette union entre Cotrone et Ilse ajouterait à celle qui est célébrée entre le poète et l’idée qui a donnée vie à l’œuvre écrite ? Et quel pourrait-il être le rôle d’Ilse dans le théâtre du moi de La Guigne puisqu’elle peut être remplacée à tout moment par une image impalpable capable de jouer le rôle de la mère de *La Fable* aussi bien et peut-être mieux de ce qu’elle saurait le faire ? En réalité, Cotrone ne se propose que comme un double du poète, de l’amant,²⁵⁰ car le seul univers où il pourrait mettre en scène *La Fable* ne serait que l’extériorisation évanescence de la pensée du poète. Il ne peut pas donner *corps* à l’œuvre, mais

se limiter à en faire la radiographie. Ainsi, la villa de La Guigne ne stériliserait seulement le monde, mais aussi Ilse, qui, en tant qu'actrice, « inévitable sujétion », représente le côté social du personnage.

VICTOIRE DU PERSONNAGE COLLECTIF

Ce sera donc Ilse, le personnage qui ne peut pas exister dans l'univers mental du poète mais seulement au contact du public, qui poussera les autres comédiens à sortir du faux théâtre de La Guigne pour jouer *La Fable* dans la société des géants. En suivant la même parabole que Tête d'Or, elle refuse la fausse autonomie du couple fusionnel, pour aller vers le monde, vers la foule. Tête d'Or représente néanmoins une référence encore imprécise. Le héros claudélien cherchait à se marier à une foule qui était encore un personnage fictionnel, traditionnellement dramatique, alors qu'Ilse veut se marier à la foule ainsi que Mallarmé l'entendait, en tant que public, « amplification majestueuse de chacun » ; elle veut passer du mariage individuel célébré dans l'œuvre écrite, à la communion collective qui ne peut avoir lieu que sur les planches. Le geste d'Ilse, comme celui du Professeur Taranne selon l'analyse de Bernard Dort, brise le «cercle Pirandellien» de la «situation donnée longtemps à l'avance»,²⁵¹ du théâtre statique et atemporel de la villa de La Guigne pour s'engager sur la voie de «l'itinéraire épique», de la vie sociale à un moment et à des conditions données ». ²⁵² C'est donc ici que je joue le passage de poétique : le geste d'Ilse efface l'individualité symboliste pour mettre en cause, ainsi que Marinetti et Apollinaire l'avaient fait, le personnage collectif dans toute sa matérialité. C'est au moment où le théâtre semble toucher son point de plus profonde introversion, c'est à l'instant où la magie de Cotrone semble sur le point de vaincre l'attraction du monde, que la chevauchée des géants intervient dans toute sa puissance collective pour ramener les acteurs à leur tâche, au monde :

A cet instant on entend arriver du dehors, à pleine puissance, le fracas de la cavalcade des géants de la montagne qui descend vers la localité pour célébrer les noces d'Uma de Dòrnio et de Lopardo d'Arcifa, avec une musique et des cris quasiment sauvages. Les murs de la villa en tremblent. Font irruption sur la scène, surexcités, Quaquè, Doccia, Mara-Mara, Sgricia, Milordino, Maddalena.

QUAQUEO : Les Géants ! Voilà les géants

MILORDINO : Ils descendent de la montagne !

MARA-MARA : Tous à cheval ! En costume de fête !

QUAQUEO : Vous entendez ? Vous entendez ? On dirait les rois du monde !

MILORDINO : Ils vont à l'église pour la consécration du mariage !

DIAMANTE : Allons-y ! Allons voir ! ²⁵³

Il se peut qu'il y ait quelque chose d'ironique dans cette chevauchée aux échos wagnériens, comme si Pirandello avait voulu pasticher la conception mythologique wagnérienne et sa prétention à sublimer le politique. Il aurait ainsi mit fin à une certaine conception du mythe, passant ici de l'individuel au collectif. Mais voici qu'il advient dans la reconstruction de Stefano Pirandello :

*« Le Troisième acte devait se dérouler dans la montagne sur un espace dégagé, devant l'une des demeures des géants. Il commençait par l'arrivée des comédiens, las du chemin qu'ils avaient parcouru, avec leur chariot, et accompagnés de certains des guignards, tous sous la conduite de Cotrone. L'arrivée de ces visiteurs bizarres et inattendus suscitait la curiosité des habitants (non des géants qui n'auraient jamais paru sur la scène, mais de leurs serviteurs et du personnel ouvrier employé par eux à leurs travaux grandioses. »*²⁵⁴

A l'image de la mère de *La Fable du fils substitué*, qui se rendait auprès de la cour du roi pour récupérer le fils que lui avait été volé, c'est auprès du pouvoir qu'Ilse cherche à enfanter sa créature, à donner vie à l'œuvre du poète. Ce pouvoir serait celui de la société de la technologie, cette même société de masse²⁵⁵ qui s'était déjà montré hostile aux comédiens avant la levée du rideau par sa prédilection pour les spectacles non-littéraires :

*Au point que les comédiens se sentent défaillir en s'apercevant que ces gens n'ont aucune idée de ce que sont les représentations théâtrales et, pis encore, que si se détachent du lot certains qui en ont entendu parler et en éveillent le désir chez tous les autres, le théâtre est tenu par eux pour un fameux amusement ; on comprend alors qu'ils veulent parler du théâtre de marionnettes, mené à renfort de coups de trique sur la tête et sur le dos, des pantalonades des pitres ou de numéros de danseuses ou de chanteuses de café-concert.*²⁵⁶

Toutefois, le choc des cultures est ici encore plus fort que ce que révélait le récit des comédiens au premier acte, car la société des géants a explicitement remplacé le culte de l'Art et des Idées par celui de la technique et de la force :

COTRONE: Pas des géants à proprement parler, monsieur le comte; on les appelle ainsi parce que ce sont des gens de haute taille, au corps puissant, qui demeurent sur la montagne proche de nous. Je vous propose de vous présenter à eux. Nous vous accompagnerons. Il faudra savoir les prendre. L'œuvre à laquelle ils se sont attelés là-haut, l'emploi continu de la force, le courage qu'ils ont dû se forger contre tous les dangers et tous les risques d'une prodigieuse entreprise, fouilles et fondations, dérivations par des bassins de montagne, fabriques, routes, culture du sol, tout cela n'a pas seulement développé leurs muscles dans des énormes proportions, mais leur a donné aussi, par effet de nature, des têtes dures et un caractère un peu bestial. »²⁵⁷

Il est clair qu'Ilse était en quête d'un pouvoir paternel, dont les géants sont le symbole.²⁵⁸

Parallèlement, la villa de La Guigne renvoie au monde féminin de la nature²⁵⁹ Toutefois, cette démarche vers le pouvoir est fondamentalement absurde, voire résolument kafkaïenne, car Ilse, comme Joseph K. cherche son salut auprès des mêmes institutions qui, par leur logique interne, exigent sa condamnation. On a d'ailleurs pu dire que, d'après la reconstitution de Stefano Pirandello, son père, comme Kafka, se serait soucié de cacher le visage du pouvoir pour ne laisser transparaître que celui de ses serviteurs. Encore une fois, le monde, de même que la « totalité » du professeur Taranne, ne sera pas présent sur scène sinon à travers une « prétérition », une marginalisation hors-scène du collectif qui n'entache aucunement son influence sur l'action. Elle permet au contraire à Pirandello d'en faire libérer toute la force dévastatrice :

*« La tempête qui enfle, de plus en plus menaçante, s'abat soudain sur la scène improvisée lorsque la comtesse éclate en insultant les spectateurs du nom de brutes. Spizzi et Diamante volent à son secours, le comte s'évanouit, Cromo crie qu'il n'y a qu'à se mettre tous à danser et il va s'exposer lui-même pour essayer de détourner d'Ilse la fureur déchainée du public. Du tumulte qui fait rage là-bas, on voit quelques images projetées sur le rideau : ce sont des gestes gigantesques, des corps énormes en lutte, des bras et des poings cyclopéens levés pour frapper. Mais il est trop tard. Un grand silence s'établit tout à coup. Les comédiens rentrent en portant le corps d'Ilse, brisé comme celui d'un pantin désarticulé. Ilse agonise et meurt. »*²⁶⁰

Le mariage potentiel a donc tourné au massacre. Le jugement à l'arme blanche entre personnage individuel et personnage collectif s'est terminé par la mort du premier. Seule la société des géants, le monde-foule, survivra : non plus sous la forme fragmentaire des Futuristes, mais sous celle, monolithique, des dictatures. Dans *Les Géants de la montagne*, c'est donc le personnage collectif qui est porteur du *principium individuationis*, alors que les forces agissantes dans le théâtre-moi de La Guigne, en libérant les fantasmes de l'individu, finissait par le décomposer. Le monde n'est plus une réalité modulable au gré des interprétations, mais une présence réelle dont la force peut à tout moment s'exercer sur l'homme singulier jusqu'à le broyer. Ce que Pirandello semble découvrir, dans ce troisième acte des *Géants de la montagne*, c'est le danger qui se cache derrière le rêve d'une unité mythique, d'une *gemeinschaft*, car c'est une variante de ce rêve communautaire que les sociétés dictatoriales, les sociétés des géants, ont créé travers le contrôle policier et la propagande. Cette société est représentée une fois encore sous la forme du public, ce public que Pirandello avait essayé de stériliser, tant ce dernier incarnait l'ennemi du drame et, plus globalement, celui du théâtre. Le public composé par les serviteurs des géants serait alors une évolution du même public agressivement futuriste des autres œuvres métathéâtrales de Pirandello ; celui qui démontait l'œuvre « à travers un réseau épais de bavardages, interventions désarticulées » parce qu'il en avait en avait « perdu la clé ».²⁶¹ L'ouverture au monde qui s'opérait à travers le public, celle que Marinetti avait provoquée et qu'Apollinaire avait su amadouer, le « spiritualiste » Pirandello ne peut que la craindre et finit logiquement par la condamner. Cette attitude un peu craintive nous montre alors le final des *Géants* sous une autre lumière, un éclairage qui n'interrogerait plus le public comme seul responsable de l'échec. C'est aussi la version de Stefano Pirandello :

« Mais Cotrone comprend qu'il ne faut pas imputer à personne la faute de ce qui est arrivé. Non ce n'est pas que la poésie ait été refusée, c'est seulement que les pauvres esclaves fanatiques de la vie, en qui l'esprit ne parle pas aujourd'hui mais pourra quand même parler un jour, ont innocemment brisé, comme des pantins rebelles, les servants fanatiques de l'Art, qui ne savent pas parler aux hommes parce qu'ils se sont exclus de la vie, pas au point cependant de se satisfaire de leurs propres rêves, mais en prétendant imposer à ceux qui ont autre chose à faire que croire à leurs songes »²⁶²

Séparation définitive de la Vie et de la Forme ? Dernier compromis avec le régime ? Ou constatation d'une attitude désormais surannée, celle d'Ilse, qui prétend de se situer au dessus du public, qui voudrait l'endoctriner avec les vérités éternelles de l'art, en renonçant ainsi à faire du théâtre un lieu de partage des problématiques communes, un lieu dialectique et non plus solipsiste ? Si la cristallisation formaliste n'est plus suffisante au théâtre pour combler la fissure le séparant du monde, la solution ne serait-elle pas de dépasser une conception du drame comme simple expression de l'intériorité du poète pour en faire plutôt un instrument de dialogue avec le monde ? Ce sont des hypothèses qui semblent contraire à la pensée de Pirandello, notamment du dernier Pirandello de plus en plus enclin à concevoir son théâtre comme un forme rituelle, porteur d'un absolu abstrait et atemporel. Toutefois, si la pièce les évoque, cela signifie que ces hypothèses participent à une problématique réelle, et si *Les Géants de la montagne* constituent un *unicum* dans le théâtre de Pirandello, ce n'est pas en raison des prodiges visuels qui y sont montrés, mais parce qu'ils font entrer en contact la poétique du moi-théâtre pirandellien avec le monde réel, avec le collectif. En ce sens, *Les Géants de la montagne*, dont l'incomplétude semble liée autant à la mort de Pirandello qu'à une impasse théorique, semble se confondre avec le sacrifice d'Ilse. Les deux se présentent comme ce que J.-P. Sarrazac a défini un « geste testamentaire » :

« Au vrai le geste testamentaire pourra très bien être à la fois intime et épique. Aux épisodes privés et domestiques, il confère une dignité épique et réciproquement, il ajoute aux événements politiques, une dimension subjective qui le rend plus sensibles »²⁶³

C'est peut-être dans l'incapacité à faire coexister ces deux poétiques que git le secret et l'héritage des *Géants de la montagne*.

VI L'HOMME ET LA MACHINE

« La porte par laquelle l'homme fut chassé du paradis menait au commissariat de police »

Paul Kornefeld, *L'homme spirituel et l'homme psychologique* 1

Thomas Stockmann exerce comme médecin dans les thermes dont son frère, Préfet de la ville, est le directeur. Il découvre que l'eau des thermes est polluée par les moulins industriels qui l'entourent. Informés, Hostvald, le directeur du journal progressiste La Voix du peuple, et Aslaksen, propriétaire du même journal et représentant de petits propriétaires, promettent de le soutenir afin de faire éclater la vérité. Il n'en va pas de même pour le frère de Stockmann qui le menace de licenciement s'il persiste dans son intention de dénoncer les polueurs. Stockmann se rend alors à la Voix du peuple, déterminé à publier ses révélations. Hostvald et Aslaksen commencent par le soutenir, mais dès que le Préfet leur montre les désavantages économiques dont ils seraient obligés de faire les frais, ils abandonnent Stockmann et s'engagent même à le discréditer. Celui-ci décide alors de s'exprimer dans une conférence publique. Mais ce qu'il dénonce alors est moins la pollution des eaux que le lâche conformisme de la vie sociale. Conspué par toute la ville, il est officiellement déclaré « un ennemi du peuple ». Le dernier acte nous montre Stockmann retranché chez lui avec sa famille. Toute la ville lui tourne le dos ou le menace ; il a perdu son travail et plonge sa femme dans l'angoisse. Tenté par la fuite dans quelques pays sauvage, il décide finalement de rester dans sa ville pour y poursuivre la lutte de l'homme seul contre la foule.

Dans *Les Géants de la montagne*, Pirandello nous a dépeint la manière dont le personnage individuel était annihilé par deux formes successives d'oppression : celle de la force désagrégeante du personnage collectif puis celle de la société massifiée. En liquidant ainsi l'enthousiasme des partisans de la modernité, il adoptait l'un des traits saillants de ce qui caractérisait le mouvement expressionniste. Pour autant, il conviendrait de parler ici de similitude avec une poétique expressionniste plutôt que d'une adhésion revendiquée à l'« *expressionistische Bewegung* ». Ce type d'affinités n'est d'ailleurs pas le seul exemple qui s'offre au regard des typologies théâtrales de la première moitié du XXe siècle, et il nous semble pertinent d'aborder cette partie en proposant une sorte de panorama de ces diverses filiations expressionnistes, voire une analyse de ce qu'on pourrait appeler le « drame classique » expressionniste, et qui s'exprime à travers la forme du drame à stations, le célèbre *Stationendrama*.

A cette fin, et pour mieux comprendre l'apport de ces nouvelles conceptions du drame à notre dialectique, nous commencerons par donner une définition succincte du personnage individuel et du personnage collectif tel qu'ils se donnent à voir dans les drames expressionnistes les plus représentatifs : *Le Mendiant* de Sorge, *Le Fils* de Hasenclever, *Le Solitaire* de Johst, *Du matin à minuit* de Kaiser, *La Conversion* de Toller nous fournirons quelques exemples. 2 Ensuite, après avoir rappelé l'importance de Strindberg dans la reformulation de ce rapport, nous tenterons de retrouver en amont le passage entre le *mythe-moi* wagnérien, dont le héros « classique » expressionniste constitue à notre avis une continuation, et ce qu'on pourrait définir, en pastichant une définition de J.-P. Ryngaert, comme le *mythe-sigle* des expressionnistes.

Ce moment pourrait être repérable à travers l'analyse d'*Un Ennemi du peuple* d'Ibsen où s'abîme le mythe wagnérien. Sa déchéance est marquée par le thème de l'anonymat et s'incarne dans l'introduction sur scène de cette foule que Wagner s'était évertué à garder au seuil du drame. Cette foule éclipse définitivement l'idée d'un peuple rédempteur et archétypique ; elle prend la forme d'un engrenage menaçant qu'on pourrait rapprocher des processus mécaniques inéluctables décrits dans les œuvres de Kafka. De fait, si on voulait en donner une définition synthétique, on pourrait la comparer à la société-machine stigmatisée par Spengler :

« Toutes les choses vivantes agonisent dans l'étau de l'organisation. Un monde artificiel

pénètre le monde naturel et l'empoisonne. La Civilisation est-elle même devenue une machine faisant ou essayant de tout faire mécaniquement. Nous ne pensons plus désormais qu'en « chevaux-vapeur ». Nous ne pouvons regarder une cascade sans la transformer mentalement en énergie électrique. »³

Cette vision apocalyptique peut découler de plusieurs facteurs, dont certains pourraient avoir trait à la situation déjà évoquée ici de l'intellectuel allemand,⁴ mais à travers l'analyse d'*Un Ennemi du peuple* nous avons voulu montrer que son surgissement et sa rencontre avec le personnage-mythe était aussi l'histoire d'une évolution dramatique qui était depuis longtemps à l'œuvre dans le théâtre européen.

Une telle généalogie établie, nous passerons à l'analyse de *Bataille sur mer* de Reinhardt Goering et de *L'Homme et la masse* d'Ernst Toller, deux pièces qui déclinent le paradigme d'un héros à la fois opposé et imbriqué à la machine sociale tout recourant à une forme qui n'est plus celle du drame à stations. Dans l'œuvre de Goering la fusion-opposition entre homme et société s'exprimera dans une forme chorale ; dans celle de Toller, on relèvera une tentative visant à dépasser une telle opposition pour trouver dans la collectivité non plus un engrenage répressif, mais une possibilité de libération. Cette tentative aboutira néanmoins à un échec et à une séparation presque métaphysique entre le personnage individuel et le personnage collectif. Mais cette issue n'est ici que conjoncturelle et peu représentative de ce qui était véritablement en gestation dans le drame moderne. Aussi avons-nous souhaité clore ce chapitre comme notre thèse sur la figure de Brecht. Il revient en effet au dramaturge d'Augsbourg de formuler à travers ses premières œuvres (*Baal*, *Tambours dans la nuit*, *Dans la jungle des villes*, *Homme pour homme* ou encore *Saint Jeanne des abattoirs*) une poétique de l'imbrication de l'individuel et du collectif que le théâtre d'aujourd'hui ne cesse de décliner.

VI.1 ARCHEOLOGIE DE LA DOUBLE ALIENATION : D'UN *ENNEMI DU PEUPLE* A LA CONVERSION

MILIARDAIRE: Le progrès –il ne s'agit plus de savoir –vers quoi cela mène –mais : loin de quoi !

Georg Kaiser, *Le Corail*⁵

LA DOUBLE ALIENATION

S'il est une chose qui s'impose dans le drame expressionniste, c'est précisément la netteté des contours qui séparent le personnage individuel du personnage collectif; leur dialectique se donne alors à voir avec une clarté presque manichéenne. Ce ne sont pas les définitions de ces deux figures qui font défaut, relevons ici celles de Jean-Michel Palmier qui nous semble la plus explicite:

« Le héros n'est pas seulement le soldat de retour, le fils écrasé par la loi du père, c'est aussi l'homme anonyme, celui de tous les jours qui souffre dans ses espoirs et dans ses rêves. C'est la beauté de ce subjectif de ce subjectif meurtri que l'on retrouve chez Kaiser. Le héros n'est désigné que par sa profession, il n'existe pas par lui-même. C'est souvent un être disloqué, privé de tout pouvoir sur la réalité qui lutte pour atteindre une parcelle d'existence, confronté à des puissances qui l'écrasent et dont il ne perçoit souvent que les ombres. Autour de lui, il ne voit qu'un monde chaotique et tente de lui imprimer la forme de son intériorité, même si elle se brise. ⁶

Il est en effet patent que toutes les formes du drame expressionniste (*Ich-Drama*, *Oh Mensch-Drama*, *Erlebnis-Drama*, *Verkündigungs Drama*)⁷ ne font que raconter la même expérience d'un « homme anonyme » confronté à des « puissances qui l'écrasent », mais qu'il ne cesse pas pour autant d'interroger et de mettre en question. Pour comprendre la genèse de cette opposition si clairement définie, il nous paraît nécessaire de souligner que tout comme le Symbolisme, et presque avec la même répétitivité, l'expressionnisme entame sa réflexion philosophique à partir de la constatation d'un absolu statique, situé au-delà des phénomènes de

la réalité historico-sociale, et qui, tout en prenant des noms différents selon les auteurs (l'âme⁸, l'essence⁹ communauté,¹⁰), présente la forme d'un idéal perdu. De là le geste par excellence du héros expressionniste, celui de l'*Aufbruch*, que J.P. Sarrazac a justement proposé de traduire par « arrachement », ce terme exprimant toute la violence et la douleur implicites à cette séparation.¹¹ Toutefois, l'*Aufbruch*, du drame expressionniste, revêt aussi une signification plus littérale, celle du départ, de la quête de cet absolu statique auquel le héros expressionniste, le *poeta dolorosus*,¹² veut atteindre pour échapper à la mesquinerie de la société bourgeoise « grossièrement matérialiste ». Cependant, et c'est sur ce point que réside la nouveauté de l'expressionnisme, ce parcours n'interdit plus, comme celui du héros symboliste ou romantique, une traversée de l'univers social et la confrontation à ses diverses occurrences. Entre le héros expressionniste et son essence perdue s'interposent ouvertement ces « conglomerats humains »,¹³ ces forces et masses sociales qui constituent le personnage collectif du drame « classique » expressionniste et que le dramaturge n'hésite plus à mettre en scène tout en en désavouant implicitement le caractère massifié. Entre autres manifestations de ces formes collectives, on peut citer le vélodrome de *L'Aube à Minuit* de Kaiser, le wagon des soldats de *La Conversion* de Toller, les insatiables « lecteurs de journaux »¹⁴ dans *Le Mendiant* de Sorge. De là le remplacement de la forme chorale du drame symboliste par le « drame à stations ». La première correspondait à l'expansion du héros en quête d'un absolu hors-scène ; la deuxième montre l'itinéraire du héros à travers une réalité sociale déchue jusqu'à ce qu'il atteigne l'état de martyr ou le moment de l'exultation libératrice.¹⁵ La cavalcade de Tête d'Or est ici remplacée par une *via crucis*. Comme dans le chemin-de-croix christique, le drame expressionniste s'ouvre généralement sur une réalité où « la condamnation » qui a suscité le pèlerinage du héros a déjà été prononcée, et où celui-ci se trouve écartelé entre le sentiment d'une perte irrémédiable et celui d'une renaissance qui tarde à se manifester - situation existentielle que Pinthus a défini de *Menscheitdämmerung*.¹⁶ Rappelons que cette définition s'applique bien au-delà du registre poétique considéré par Pinthus, car elle s'applique clairement au domaine dramatique qui décrit l'homme dans sa nudité métaphysique : « non pas ses affaires privées ou ses sentiments »¹⁷ et surtout pas les contingences sociales où il se trouve englué, mais « l'humain » en général, le « purement humain » du mythe wagnérien égaré derrière le voile des apparences mondaines.

Si l'engrenage social cerne donc le profil du personnage collectif du drame expressionniste il ne faudrait pas croire que le héros affronte cette réalité dans tout son pluralisme ou qu'il soit dépourvu de tout artifice pour mettre à distance son pouvoir désagrégeant. De fait, la réalité sociale, dans le drame expressionniste, n'est jamais montrée comme « une chaîne des causalités externes inscrites dans la réalité (...) », mais plutôt comme quelque chose qui est contenu dans les catégories de l'intellect¹⁸. Cette intériorisation conditionne les effets de réel afin de maintenir le personnage individuel comme centre du drame : faisant suite au « cri » lancé par le héros réprouvant la fracture (la *Zerrissenheit*) qu'instaure l'appareil social, vient la « parole »¹⁹ qui cherche à apaiser cette faille en rêvant l'unité et la communauté disparue. Une telle dialectique entre personnage individuel et personnage collectif semble animée par un mouvement opposé à celui qui dominait le drame futuriste : ce dernier avait essayé de fondre le personnage individuel dans le personnage collectif et d'obtenir ainsi sa libération à travers la perte de sa morphologie individuelle, tandis que l'expressionnisme cherche à donner une forme à l'extérieur, au personnage collectif de la société, à travers son intériorisation. Au mouvement centrifuge futuriste, il oppose un mouvement centripète où les réalités extérieures se retrouveraient récupérées à travers « l'exagération de l'esprit de l'idéal »²⁰ dénoncée par Brecht. On pourrait même avancer que si les apparences sociales atteignent dans les drames expressionnistes à cette compacité et à cet aspect massifié, ce n'est pas uniquement en raison de la découverte du côté moutonnier de la société impérialiste, mais aussi par le fait, comme Szondi l'a justement remarqué, qu'en intériorisant la réalité sociale, ils la restituent sous la forme d'une « monde aliéné », d'une « objectivité glacée »²¹. De là le paradoxe d'une poétique qui tout en portant sur scène la nouvelle réalité sociale d'une façon peut-être encore plus radicale que le futurisme, se donne aussi à voir (suivant Lukács) comme une « fuite de la pensée devant la réalité »²².

Naturellement, les conséquences de ce conditionnement n'affectent pas seulement le personnage collectif. Comme Szondi l'a également remarqué, ce n'est pas seulement la réalité extérieure qui se trouve aliénée suite à ce procès d'intériorisation, mais c'est surtout le sujet lui-même, le personnage individuel. En fait, même si le drame expressionniste participe à une « littérature du moi » il « ne culmine pas dans la figure de l'homme isolé », mais du « monde

aliéné qu'il affronte».²³ Le héros expressionniste se trouve pour ainsi dire vidé de cette humanité dont il était précisément en quête ; il ne parvient à s'exprimer qu'à travers l'affrontement et l'intériorisation de la réalité sociale. Devant ce phénomène de vases communicants le « mythe-moi » des wagnériens et des symbolistes en vient à revêtir une nouvelle forme qui serait peut-être son état ultime et cette dernière semble anticiper les dramaturgies postérieures.²⁴ Car si l'expressionnisme reprend à son compte l'antinomie de toutes les poétiques du moi – celle qui oppose un *typus* atemporel à un *character* vecteur de fragmentation et dont l'entité cinétique échoue à saisir l'essence des choses et de l'homme, ²⁵ il se met dans impossibilité de lui trouver une alternative qui soit autre chose qu'une simple négativité, quelque chose « n'étant pas ». L'homme spirituel que Kornefeld oppose à l'homme psychologique²⁶ ne parvient pas à atteindre la « chose en soi », le « primitif » à travers un effort ultime de la « raison » ²⁷ (le présent historique et toutes ses épiphanies) comme Woringer le souhaitait. Une fois que le dramaturge a décidé ou a été obligé de plonger ses créatures dans la réalité sociale, il ne pourra les définir qu'à partir de cette réalité, car il s'est privé des issues habituelles qui permettaient au drame romantique et symboliste de s'en éloigner par le recul dans le passé ou tout simplement par l'invocation d'un temps imaginaire. Ainsi, si la société a été cristallisée et réifiée sous la forme d'une machine, le héros sera à son tour cristallisé non pas sous la forme de mythe purement humain, mais sous celle d'un héros qu'on pourrait rebaptiser l'« anonyme absolu ».²⁸ Car si le personnage qu'on voit souvent revenir dans les drames à stations peut s'inscrire dans la catégorie des « identités génériques » - le fils (*Le Fils* d'Hasenklever), le poète (*Le Mendiant* de Sorge), ou le caissier (*De l'aube à minuit* de Kaiser)-²⁹, un telle identité semble se donner comme une synthèse entre la grandeur du mythe et l'interchangeabilité du « sigle », de la « matricule », des « personnages uniformes » qui ne sont que la « partie d'un tout » et les « occurrences d'une série ».³⁰ L'homme qui resurgit du crépuscule des mythes ne sera pas l'homme pur et transhistorique, mais celui qui avance dans les zones de plus en plus « froides et solitaires » de la déchéance quotidienne.³¹

ARCHEOLOGIE DE L'ANONYME ABSOLU

Hovstad. Il ne faut pas m'en vouloir. Je ne suis pas plus égoïste ni plus assoiffé de pouvoir que la plupart des gens

Stockmann. Cher ami, -qui dit le contraire ?

Ibsen , *Un Ennemi du peuple*³²

S'il fallait établir les fondations du drame expressionniste, l'œuvre de Strindberg en constituerait sans doute le pilier essentiel. Nombre de ses œuvres préfigurent la forme typique du drame expressionniste: *Le Songe*, la *Grand-route*, et surtout *Le Chemin de Damas* ³³ qui fixe le prototype de l'anonyme absolu :

« L'expressionnisme reprend la technique des stations de Strindberg comme la forme du drame de l'individu solitaire, dont il cherche à montrer, au lieu d'actions interhumaines, l'itinéraire à travers un monde aliéné »³⁴

Tout comme le drame expressionniste, celui de Strindberg ne se limite pas à chanter le moi et ses errances, car le principe de la « confession dramatique » qui est au cœur du théâtre strindbergien³⁵ n'est pas une fuite dans un moi monadique, mais se présente comme une nouvelle et peut-être plus perçante manière pour parler du monde :

« Il part de sa propre vie, mais fait en sorte que son autoportrait devienne un portrait de groupe. Le « je » strindbergien a vocation à devenir un « il ». Strindberg a cette faculté de garder toujours une distance vis-à-vis de lui-même.

Son théâtre est le contraire d'un théâtre exhibitionniste et même intimiste. (...) C'est le contraire même d'un théâtre du nombrilisme. Avec le théâtre intime, on va au plus profond du profond, à l'intérieur de l'intérieur, mais on finit par retrouver la surface, l'extérieur. On va profondément en soi, mais pour mieux retrouver l'autre, le monde. Ce n'est pas du tout un théâtre privé, mais un théâtre du rapport entre le moi et le monde, de la mise en présence du moi au monde. »³⁶

Cette aptitude du drame strindbergien à saisir le monde ne s'arrête pas à une simple prise en compte des réalités extérieures ; le monde qui s'y trouve décrit est loin d'être une réalité neutre, il se présente comme vu travers le prisme de l'individu, sous la forme d'un pouvoir oppresseur, d'un « camp social » opposé à un « camp artistique » ou tout largement « humain », et qui contient tout ce qui est broyé par l'engrenage répressif de la société :

Agnès : (...) Mais pourquoi restes-tu là ? Tu n'as pas eu de couronne ?

L'Avocat : Non, je n'en étais pas digne.

Agnès : Pourquoi ? Parce que tu as plaidé la cause des pauvres, intercéder pour le criminel, soulagé le fardeau du coupable, obtenu le sursis du condamné ?... Malheur aux hommes !... ce ne sont pas des anges, mais ils sont à plaindre.³⁷

En outre, Strindberg anticipe la compénétration du collectif et de l'individuel du drame expressionniste en soulignant le rapport existant entre les névroses de ses personnages et leur impossibilité à changer une société qui transforme en folie individuelle ce qui n'est que besoin rationnel de justice :

Agnès : Pourquoi les hommes ne font-ils rien pour améliorer leur sort ?

Avocat : Ils font ce qu'ils peuvent mais ceux qui veulent améliorer le monde finissent tous en prison ou à l'asile d'aliénés.

Agnès. Qui le met en prison ?

Avocat : Les bien-pensants, les honnêtes gens.

Agnès : Et pourquoi finissent-ils à l'asile d'aliénés ?

Avocat : A cause de leur désespoir, quand ils s'aperçoivent qu'ils ne peuvent rien faire.

38

LE CALVAIRE DE L'HOMME SOCIAL

Mais comment le personnage de Strindberg en arrive-t-il à cette prison itinérante³⁹ où ni les sentiments ni l'insoumission politique semblent à même de lui rendre la liberté, mais où les deux conjurent pour le plonger un peu plus dans une solitude tourmentée ? Une réponse nous est offerte par *Un Ennemi du peuple*⁴⁰ qui expose l'un des passages possibles qui mène au cachot strindbergien, et de là au mythe-sigle des expressionnistes. On pourrait même ajouter que les personnages de Sorge, Kaiser ou Toller commencent là où finit Stockmann, le médecin de la pièce d'Ibsen. Dès le début du drame, celui-ci expose, quoique de façon encore

potentielle, plusieurs traits du héros expressionniste. Le premier et le plus important de ces traits est une certaine marginalité par rapport à la société bourgeoise. Quoiqu' à présent il occupe une place de médecin dans l'établissement dirigé par son frère le préfet, Stockmann possède une biographie de marginal, d'exclu plus ou moins volontaire de la bonne société de laquelle il est pourtant issu - il a été longtemps exilé « là-haut dans le nord »⁴¹, où il peinait à entretenir sa famille. Réinséré dans la société de sa ville natale, il ne cesse de se faire remarquer par ses habitudes extravagantes et sa suspecte ouverture d'esprit - il ouvre sa maison à tous ceux qui veulent passer une soirée en compagnie et, chose qui scandalise son bon luthérien de frère, il réchauffe ses symposiums avec quelques tasses de grogs.

On pourrait donc aller plus loin et affirmer, avec T. Sinding, que derrière Stockmann, se profile, non seulement « la figure exemplaire », mais « le poète » lui-même, « dont le rôle est précisément de dire le monde, et dont l'échec va nous être montré. »⁴² *Un Ennemi du peuple* porterait ainsi sur scène de façon parfaitement explicite la discordance entre privé et public qui est au centre du cycle bourgeois d'Ibsen.⁴³ Mais ce qui fait d'*Un Ennemi du peuple* une pièce archéologique par rapport au drame « classique » expressionniste, c'est à qu'au début, la relation entre Stockmann et la ville est plutôt d'ordre fusionnel :

Stockmann : « (...) Mon Dieu, quel plaisir d'être fraternellement uni à ses concitoyens ! »⁴⁴

A l'origine, sa révolte ne vise pas à rompre avec la société. Au contraire, et même s'il serait excessif de voir dans sa démarche le désir de créer une *Gemeinschaft*, on peut tout de même avancer que son projet de réforme sociale s'enracine dans le désir de garder un lien « organique » avec ses concitoyens. De même, il serait également abusif de voir ici un reflet de la poétique du mythe-moi qui cherche à modeler le monde externe à partir de ses propres absolus, néanmoins il semblerait qu'un mouvement latent menant du sujet aux objets extérieurs soutient tout l'échafaudage du drame. Et ce mouvement s'engage à partir de l'intérieur du foyer et nous conduit vers l'extérieur et sur la ville :

« Ce premier rapprochement entre le foyer et la ville annonce déjà la constitution de cette dernière en objet du désir (...) C'est d'ailleurs là le projet de Stockmann: faire en sorte qu'il n'y ait pas d'opposition entre le dehors et le dedans. »⁴⁵

En cela, Stockmann, se rattache au personnage de Peer Gynt, dont la personnalité se rapprochait à plusieurs endroits de celle du mythe-moi, « son espace mental » n'étant pas « une simple entité psychologique », mais « le creuset où les images du monde extérieur se fondent avec celle de son monde mental à lui »⁴⁶. Stockmann serait en somme la version, socialisée, laïque et rationnelle de Peer Gynt, dont il reprendrait la « structure monologique » (J. Danan)⁴⁷ où s'exprime le contraste entre l'individu et le monde et dont on retrouve les principales caractéristiques dans le drame à stations expressionniste.⁴⁸ D'ailleurs, ce caractère exemplaire et presque mythique dont Ibsen revêt l'opposition entre privé et public a pénétré tout le « cycle bourgeois » du dramaturge norvégien.⁴⁹ Il transparaît par exemple dans la première pièce du cycle, *Les Piliers de la société*, où Ibsen semble esquisser une sorte de *Gotterdammerung* bourgeoise.⁵⁰ Le résultat final de la déchéance bourgeoise n'était pas pour autant moins antinomique et indicative d'un passage entre deux époques: d'un côté, chez Wagner, le refus de la foule et la libération de la personnalité par le feu ; de l'autre, chez Ibsen, la perte de la personnalité dans le conformisme et la médiocrité :

Bernick. « Si j'avais ne serait-ce qu'un peu d'avance sur les opinions du jour, c'en serait fini de mon pouvoir. Tu sais ce que nous sommes, nous, les piliers de la société ? Les instruments de la société ni plus ni moins »⁵¹

LA DOUBLE ALIENATION

C'est ici que se produit la *Dämmerung*, à savoir l'absorption du mythe par la société-machine et son acheminement vers l'anonymat d'une modernité désormais pleinement assumée. Et c'est à cette perte de personnalité, voire d'humanité, que le préfet presse Stockmann d'accepter comme condition nécessaire pour retrouver une place dans la société:

Préfet : En tant que fonctionnaire tu n'as pas droit à d'intime conviction.

Stockmann : (*interloqué*) Je n'ai pas à - ?⁵²

Dans un drame traditionnel ou naturaliste, ce moment crucial de l'action nous préparerait à une bataille politique entre les bons (tous ceux qui avec Stockmann veulent faire éclater la vérité) et

montrer que les eaux de l'établissement sont toxiques) et les méchants (ceux qui veulent absolument tenir l'affaire cachée). C'est en effet à un tel scénario que nous introduit le troisième acte. Stockmann s'est rendu au journal «de gauche» de la ville, *Les Messager du peuple*, et y a obtenu l'appui de son directeur, Hovstad, ainsi que de son éditeur, Alasken, représentant les modérés, les « petits propriétaires ». La bataille pour la vérité paraît gagnée ; la démocratie bourgeoise (c'est à l'entité par ailleurs invisible de la bourgeoisie libérale que Stockmann ne cesse de faire appel pour épauler sa bataille) semble donner une autre preuve de son élasticité et de sa capacité de s'auto-reformer. Mais c'était sans compter sur l'engrenage social le plus puissant, l'intérêt ou, plus précisément, l'épais réseau économique à travers lequel la bourgeoisie a lié sa destinée à celle de la communauté sociale. Et il reviendra au préfet de rappeler ce lien inextricable :

Alasken. Puiser dans les caisses de la ville! Dans les poches des pauvres petits propriétaires

Le Préfet. Oui, mon très honoré monsieur Aslaksen; où prendrions nous l'argent sinon ?

(...)

Aslaksen. Cela, vous en êtes absolument sur, monsieur le Préfet ?

Le Préfet. Je me suis renseigné. Si l'on souhaite procéder à ces transformations considérables, la ville devra en supporter les frais.

Aslaksen. Sacrebleu -oh, pardon!- cela change tout monsieur Hovstad!

Hovstad. En effet!⁵³

Un tel réseau peut exercer son pouvoir oppresseur de plusieurs façons, mais principalement à travers l'inertie de l'opinion publique,⁵⁴ ou le chantage moral et économique auquel est soumis le père de famille,⁵⁵ voire, naturellement, le simple avantage économique. Tous ses facteurs contribuent à isoler Stockmann, le privant des forces sociales censées le soutenir dans son combat. Il découvre ainsi que son véritable ennemi n'est pas une certaine classe sociale ou un mouvement politique particulier, mais bien davantage la société dans son ensemble :

Stockmann. (...) Ce soir je ne parlerai pas des toutes les saletés à l'établissement des

Bains. Non, c'est autre chose que vous allez entendre.⁵⁶ (...) Je vous dis que je parlerai de la grande découverte que toutes nos sources de vie spirituelle sont empoisonnées, et que toute notre société repose sur le terrain pestiféré du mensonge.⁵⁷

L'empathie initiale se renverse ainsi dans un mépris sans nuances. La communauté rêvée s'est révélé être une société dont le seul lien organique est celui du profit. C'est à la fin de ce parcours que le peuple perd son caractère révolutionnaire pour devenir « masse », « foule », « plèbe »:

Stokmann : (...) *Le Messenger du peuple* vous trompe éhontement en vous disant que vous êtes le noyau du peuple – vous les masses, la foule, la plèbe. Ce n'est qu'un mensonge de journalistes, voyez-vous ! La plèbe n'est que la matière première dont le peuple doit faire des hommes !⁵⁸

C'est cette foule désormais réifiée – qu'on ne peut plus considérer comme véritablement humaine tant elle est irrémédiablement altérée par son désir de conservation du pouvoir- qui compose le personnage collectif de l'œuvre d'Ibsen et qui pose les fondements de la société-machine du drame expressionniste. C'est son surgissement progressif qui accentue le contraste entre l'individu et le reste du monde, et de ce fait, qui renforce la structure monologique et processionnelle du drame. Ce qui compte ce n'est pas que cette « masse compacte », comme l'appelle Alaksen avec fierté, ait des idées vraies ou fausses, raisonnables ou insensées, mais qu'elle accepte de les assumer de façon passive, et qu'elle les exprime en tant que masse. Qu'elle considère Stockmann comme un « bienfaiteur » ou un « ennemi du peuple », elle ne fera que donner son consensus à une idée reçue, à une pression presque physiologique du pouvoir. La présence énigmatique de l'homme ivre circulant dans la salle où Stockmann tient son discours contre la société est la métaphore de cet anonymat acéphale. Son opinion est indifférente: il peut suivre tous les partis et tous les bulletins de vote se valent pour lui: le blanc pour absoudre Stockmann, le bleu pour le condamner en tant qu' « ennemi du peuple »:

L'Homme ivre. (*Au milieu de la foule*) J'en veux un bleu ! Et un blanc aussi !⁵⁹

Ce qui conte pour lui c'est de participer au débat social, même s'il n'en comprend pas les véritables enjeux. Cela fait de lui un faux citoyen et une véritable arme de lutte pour tous ceux, qui sans être plus libre que lui, sont décidés à en exploiter le conformisme pour garder le

pouvoir. Il devient un instrument, un composant de la « machine » :

Stockmann- Si - écoutez ! Il faudra exterminer les chefs de parti. Un chef de parti, c'est comme un loup, voyez-vous, -un loup affamé ; - il lui faut un certain nombre d'agneaux par an pour subsister. Regardez Hovstad et Alasken ! Combien d'agneaux n'ont-ils pas tués, ou plutôt défigurés et mis en pièces, pour le transformer en petit propriétaires et abonnés du *Messenger du peuple* !⁶⁰

Un Ennemi du peuple est donc bien une pièce qui anticipe les principales thématiques expressionnistes, mais il importe également de souligner que cette condamnation en bloc de la société n'appelle à aucun changement social ; elle ne fait que priver la révolte de Stockmann de tout véritable « contenu »⁶¹. Ce conflit fondé sur le contraste entre moralité (humanité) et intérêt (société), menace ainsi de se transformer en une utopie atemporelle, en une autre forme de « socialisme vrai », voire en une protestation dédaigneuse et apolitique du surhomme nietzschéen. Le projet révolutionnaire de Stockmann serait ainsi radicalement opposé à celui de Marx, et le signe le plus évident de cette divergence c'est que Stockmann préférera au prolétariat les marginaux, le *lumpenproletariat*, ceux qui n'auront été contaminés par aucun verbe social :

Stockmann. Et l'école se tiendra dans la salle où ils m'ont traité d'ennemi du peuple. Mais il faudra être plus nombreux ; il me faut au moins douze garçons pour commencer.

Mme Stockmann. Tu ne le trouveras jamais dans cette ville.

Stockmann. C'est ce que nous allons voir. (*Aux garçons*) Vous ne connaîtrez pas quelques gredins, des vrais voyous- ?

Morten. Si, papa, j'en connais plein.

Stockmann. Parfait ; trouve m'en quelques-uns.⁶²

On pourrait même avancer que c'est bien toujours ce même personnage qui, à la fin de la pièce, se déclare disposé, pour ne pas se compromettre avec la société-machine, à devenir un sous-prolétaire, un homme sans métier. Il refusera de fuir dans le « Far West » ou « sur une île déserte » pour accepter d'être hébergé dans la maison de l'énigmatique capitaine Hoster. De la

sorte, le héros d'Ibsen ne pose pas simplement les bases pour le *Bettlerdrama* (le drame du mendiant),⁶³ mais en montre en filigrane la structure à stations. Car si *Un Ennemi du peuple* avait commencé comme un drame susceptible de plusieurs rebondissements, il ne sera en fait qu'un cheminement vers la marginalisation. Dans le monde encore mythique de Peer Gynt, la révolte du héros pouvait se conclure par un affaissement dans le giron maternel de Solveig, l'éternel féminin; dans celui pleinement socialisé de Stockmann il conduit au « commissariat » ou à l'asile de fous.⁶⁴ C'est la confirmation de ce que le drame de Strindberg nous avait déjà laissé entrevoir, à savoir que moins l'homme sera social et plus il sera homme, voire « purement humain » au sens wagnérien du terme. C'est sur ce constat utopique que le drame d'Ibsen se conclut :

Stockmann. Oui, oui. (*Les réunissant autour de lui; sur le ton de la confiance*) Le fait est, voyez-vous, est que l'homme le plus fort du monde est celui qui est le plus seul.⁶⁵

Une phrase qui sonne comme une dernière plongée dans l'intériorité du sujet et qui toutefois ne signifie pas un désengagement absolu, mais plutôt une volonté de combattre la machine-société par la seule force de sa propre unité. Choix courageux, et cependant paradoxal, annonce «un exil intérieur plus radical: le délire messianique».⁶⁶

L'HOMME AU CENTRE

*Er ist mein Vater
Er ist kein Mensch
Was er mir antut
Die ganze Welt wolt das nicht tun*

Arnolt Bronnen, *Vatermord*⁶⁷

Si Ibsen, toujours fidèle à l'essence impersonnelle de la forme analytique, ne franchit jamais le pas du drame subjectif que la parabole de Stockmann nous laisse entrevoir, c'est tout de même au bout de cet ultime repliement que Stockmann rencontre l'inconnu strindbergien et surtout le *poeta dolorosus* des expressionnistes. De fait, c'est ici que se consomme « l'arrachement » du héros, et là où nous en sommes il est plus aisé de comprendre que c'est un double arrachement qui a été consommé. D'un côté la société a arraché le héros à son identité, c'est-à-dire à ses

idéaux et à la possibilité de les exprimer ; de l'autre, presque en contrepartie à ce traitement, le héros s'est retiré de la société pour s'instituer un univers autonome, attestant ainsi sa condamnation de la machine sociale. *Un Ennemi du peuple* peut donc être lu comme la tragédie où l'on assiste à la « condamnation » du héros, la tragédie de l'homme libre que la société-machine a été privé d'un choix réellement décisif.⁶⁸ Le résultat de ce double arrachement sera un être infantilisé, qui d'un côté se révolte contre le conformisme ambiant, mais qui de l'autre, se voit obligé à subir, en dépit de sa tentative d'isolement, les contenus sociaux forcément réifiants que le monde lui attribue. En ce sens, il est vrai que le héros expressionniste sera un éternel jeune homme oscillant entre « réprobation » (de la part des adultes-patrons) et la « révolte »⁶⁹ contre ces mêmes adultes qui incarnent la société par synecdoque. Et ce n'est pas en garçon présomptueux qu'est traité l'Inconnu, humilié par l'aubergiste au moment où il cherche autant à prendre les défenses du mendiant, c'est-à-dire à protester contre la répression sociale ; parallèlement, il revendique clairement la singularité de son statut :

L'Aubergiste : Tiens ! Tiens ! vous êtes donc de ces gens qui vont raconter aux propres à rien qu'on a pas besoin de payer ce qu'on doit !

L'Inconnu : Non, cette fois-ci c'est trop fort ! Savez-vous que je suis un homme célèbre !

L'aubergiste et les invités éclatent de rire.

L'aubergiste : « Tristement célèbre, vous voulez dire. Attendez que je voie sur cette liste si le signalement ne concorde pas : trente-huit ans, cheveux bruns, moustaches, yeux bleus, sans profession définie, ressources inconnues ; marié, mais a quitté sa femme et abandonné ses enfants ; connu pour ses opinions subversives dans les questions sociales ; ne semble en possession de toutes ses facultés »⁷⁰

De ce fait, les personnalités sociales (médecin, pasteur, mendiant), que l'Inconnu rencontre sur son chemin deviennent négatives et aliénantes en soi car elles fonctionnent comme l'interface de la société dont le simple contact suffit à contaminer l'autarcie de l'individu, et obligent son intériorité à se plier au compromis. Cette négativité a priori de la société est le fil conducteur de celle qui est considérée comme la première pièce expressionniste, *Le Mendiant* de Sorge (écrite en 1912, la même année de la mort de Strindberg et de la première représentation allemande du *Chemin de Damas*), et elle y est même accentuée car on n'y retrouve plus l'« ubiquité » du

héros strindbergien qui lui permettait d'être à la fois « dehors et dedans »⁷¹, mais une opposition beaucoup plus marquée entre le héros itinérant et l'ensemble des personnages qui l'accompagne. Le protagoniste, forcément un poète, refuse tout contact avec les représentants de la société même lorsque ceux-ci cherchent à venir à son secours :

L'ami : Le mieux serait qu'il t'assure une petite rente pour que tu puisses continuer à travailler sans avoir des soucis d'argent

Le poète : ce serait très généreux

L'ami : Je vois que tu m'écoutes et que tu deviens raisonnable

Le poète : Quand ne me donnera tu plus de conseils ?⁷²

Nous voilà donc revenus à la bipolarité parfaite du drame expressionniste où, même du point de vue exclusivement formel, l'homme (l'anonyme absolu) occupe le centre et les forces sociales se rangent menaçantes à ses côtés.⁷³ Dans un monde aussi nettement divisé, il paraît logique d'assister à l'éclipse des relations interpersonnelles et, plus précisément, au développement horizontal du drame (l'inter étant justement la dimension des relations se développant entre les personnages sur un même niveau).⁷⁴ Ce seront notamment ceux que les allemands appellent significativement les « personnages latéraux », ou « à côté » (*Nebenfiguren*), qui perdront de leur envergure pour échouer au rang de simples comparses :

« Jusqu'à présent l'art dramatique et sa mise en scène présentait des types qui par un phénomène particulier étaient déterminés les uns pour ou contre les autres, d'où un échiquier psychologique sur lequel les personnages étaient représentés en fonction de leur position qu'on appelle destin. »⁷⁵

Le principal défaut de cette ramification était de ne pas permettre à l'artiste de saisir la « totalité de la vie »,⁷⁶ d'empêcher « l'unité de l'homme sur la scène ». ⁷⁷ En fait, les personnages latéraux ne disparaissent pas, mais, ainsi que nous l'avons constaté chez Strindberg, sont absorbés par l'engrenage social⁷⁸ - Hasenclever les définit justement comme des « machines ». ⁷⁹ De fait, dans la « pièce vide » où Stockmann se tient, deux genres de drame sont possibles. Soit celui d'une famille isolée du reste du monde – ce sera l'argument du *Canard sauvage*-⁸⁰

soit celui d'un héros qui pour poursuivre sa lutte devra se libérer de tout fardeau, en premier lieu celui de la famille dont on a vu qu'elle faisait obstacle aux efforts de Stockmann pour reconstruire la communauté idéale.⁸¹ L'accentuation de la bipolarité individuel-collectif comporte également l'absence, ou du moins la réduction du couple fusionnel en tant que moyen pour saisir la totalité et recouvrir la connaissance. Dans les drames expressionnistes, cette totalité ne peut en effet que se jouer entre le héros et la société et ne peut en aucune façon être exprimée dans la relation amoureuse.⁸² Encore une fois, *Un Ennemi du peuple* montre parfaitement la genèse de ce phénomène, puisque la relation amoureuse y est effectivement supplantée par celle que Stockmann entretient avec sa ville, qu'il « aime comme une femme ».⁸³ Ici seules les relations « verticales » ont de l'importance, notamment celles que le héros entretient avec ses enfants ; c'était le cas du drame d'Ibsen où les enfants de Stockmann faisaient bien meilleure figure que celle de sa femme,⁸⁴ (mais aussi du *Mendiant* de Sorge,⁸⁵), et on verra que l'idée de la procréation comme rachat existentiel reviendra d'une façon plus ou moins explicite dans *Bataille Navale* et *L'Homme et la Masse*. Cette confiance du héros envers sa propre progéniture peut être interprétée de plusieurs façons, mais n'exprime-t-elle pas surtout la volonté du héros de se doubler dans un autre moi? N'est-elle pas l'expression de son désir d'accéder à une réalité utopique où le contexte social ne serait plus le même? Un monde enfin libéré de la société-machine auquel tous les personnages expressionnistes aspirent mais qui aucun ne parvient à atteindre.

VI. 2 LE CHŒUR COERCITIF

«Chœur coercitif de toutes les peurs et de toutes les régressions: les personnages, pseudo-individualités à l'identité vacillante, ne s'en détachent un instant que pour mieux s'y fondre à nouveaux. ».

J.P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*⁸⁶

Ce qui est tragique ce n'est pas le fait que j'aie un destin, mais que mon destin soit le destin de tous et que tous deviennent mon destin. Car comme nous tous vivons mourrons, aimons, haïssons, sommes anges et criminels, désespérés et aliénés, comme le miracle de la vie collective engendre le miracle encore plus grand de la participation collective, l'auteur dramatique, recommence entrevoir un destin éternel, inéluctable, la Moira des anciens Grecs, l'effroyable fait pour chacun d'exister au milieu de tous.

Un groupe de sept marins est enfermé dans la tourelle blindée d'un navire de guerre en partance pour la bataille du Jutland du 31 mai 1916. Les Marins vivent cette attente dans une sorte de somnolence agitée. Tout le monde sommeille, sauf le cinquième et le premier marin qui engagent une discussion sur l'opportunité de la guerre et le sens de leur mission. Le cinquième marin déclare sa ferme intention de désertir. Les autres marins l'entendent et voudraient l'arrêter. Le quatrième marin les persuade d'attendre la bataille avant de prendre une décision précipitée. La bataille commence. Les marins meurent un par un, sauf le quatrième et le cinquième. Mais leur destin semble celé, le cinquième marin a oublié ses propos pacifistes. Accroché à la mitrailleuse, il se laisse emporter par la rythme de la bataille.

SOCIALISATION DU DESTIN

*Bataille navale*⁸⁸ ne relève pas de la structure à stations que nous avons dont nous avons dit qu'elle était paradigmatique du drame expressionniste; conséquemment, elle ne suit pas l'itinéraire subjectif d'un héros vers la mort ou la libération. Sans négliger cette double issue, la pièce de Goering ne recourt pas à «une logique de la prédication (comme le fait par exemple *La Conversion* de Toller) mais plutôt [à] une dialectique de la contradiction ».⁸⁹ Plus globalement, on peut affirmer que *Bataille Navale* contient tous les thèmes typiques du drame expressionniste (l'arrachement de l'individu, la recherche de la communauté idéale, le personnage collectif de la société-machine etc.), mais au lieu d'en passer par l'opposition entre l'individu isolé et la collectivité écrasante, il choisit de fondre ces deux figures dans une structure chorale qui, sous plusieurs aspects, peut rappeler celle des *Aveugles*.⁹⁰

A l'instar de la pièce de Maeterlinck, celle de Goering présente en effet une situation élémentaire et statique: « Sept matelots, qui vont à la bataille dans la tourelle blindée d'un navire de guerre »;⁹¹ comme les aveugles, les sept matelots attendent un événement qui puisse les libérer de leur sort:

1^{er} Matelot. Un signe ! Un signe ! ⁹²

Le sommeil dans lequel les matelots sont plongés la plupart du temps représente ce que la cécité était pour les aveugles : une condition de non-choix exprimant l'abandon des personnages à un *fatum* adverse. On retrouve dans le sommeil des sept marins le langage inarticulé des aveugles, le signe de la pression qu'un destin hostile exerce sur leurs individualités fragilisées:

2^{ème} Matelot. Les éclats, la fumée, le feu, le premier coup de patte !

3^{ème} Matelot. L'annonce du second ! Frappez ! Frappez !

2^{ème} Matelot. Soyez d'une sûreté mortelle.

3^{ème} Matelot. Servez-leur le reste !

2^{ème} Matelot. Le reste ! Ah ! Ah ! Ah !

3^{ème} Matelot. Le reste ! Ah ! Ah ! Ah !

*Ils rient dans leurs rêves.*⁹³

C'est la présence de cette force surhumaine qui a poussé certains critiques à parler de tragédie⁹⁴ et non de drame, car la lutte inégale entre les matelots et cette force « aveugle et déraisonnable »⁹⁵ peut rappeler celle du héros de la tragédie ancienne. Toutefois, ce *fatum* n'est pas une puissance invisible cachée au-delà d'une frontière métaphysique⁹⁶ ; Il n'est pas davantage inscrit dans le corps des personnages comme chez Maeterlinck. Tout en restant une force qui dépasse et « refoule l'individualité » ; il s'est coulé dans une réalité historiquement humaine et, plus précisément, dans le navire de guerre et dans sa marche vers la bataille du Jutland du 31 mai 1916.⁹⁷ Ce rapport à l'Histoire a pour conséquence de faire pencher la choralité de Goering vers la collectivité et l'approche de ce chœur « malade de normalité »⁹⁸ où Sarrazac voit l'un des personnages fondateurs de la modernité dramatique. Car les matelots ne sont pas simplement vidés de leurs personnalités, comme les aveugles avaient été privés de la transcendance du troisième personnage ; ils subissent également la charge des contenus sociaux qui était le lot du personnage « classique » expressionniste, et que rien ne peut les délester, pas même leurs rêves. On pourrait même aller plus loin et dire que les sept matelots font véritablement corps avec le navire qui le transporte, voire que « la tourelle blindée, [n'est

que] le corps d'un homme et ses différents voix »⁹⁹ et que « les marins qui sont renfermé dans la tour se sentent comme le rouage d'une grosse machine ». ¹⁰⁰. Il faudrait donc revenir sur nos définitions liminaires, pour préciser que les sept marins ne sont pas un simple chœur, mais un personnage choral-collectif. Ce déplacement des personnages vers une collectivité anonyme se réfléchit dans leur onomastique. Si Goering recourt comme Maeterlinck à l'identité générique pour décrire des personnages « n'ayant rien à dire ou à accomplir à titre personnel (...) des intervenants simple, anodins, anonymes », il s'en sert aussi et surtout pour reproduire « la ségrégation sociologique du monde réel » vécue par ses personnages.¹⁰¹ Derrière l'identité générique on entrevoit donc un effacement plus radical de l'individualité, celui qui s'exprimera par le biais du personnage-matricule, et qui a trait à l'irruption du personnage collectif de la société-machine dont la première guerre mondiale constitue une manifestation éclatante. Si Goering n'arrive pas jusqu'à nommer ses personnages x, y ou w, il accentue progressivement leur anonymat jusqu'à les transformer, au cœur de la bataille, en de simples « porte-parole »¹⁰² cachés derrière leurs masques anti-gaz. Ils deviennent des « voix » désormais entièrement désarticulés par l'ingérence du destin social:

Les voix. Entendez-vous, entendez-vous parler de faute ? Qui parle ainsi ? Tuez-le. Ne le laissez pas continuer à discourir. Il n'y a pas de faute, pas de faute ! Nous l'avons fait et nous le referions encore. Vivre ! Vivre !

Une voix. Des ânes sacrés, voilà tout ce que vous êtes. Un mouvement d'horlogerie, avec des aiguilles folles. Tenez-vous tranquilles. Ne faites pas de vacarme. Noyez-vous enfin. Mourez enfin. Laissez les autres mourir en paix !¹⁰³

Ce sera en effet lorsque le microcosme du navire se fondra avec d'autres microcosmes similaires dans le macrocosme de la bataille que le personnage choral-collectif des sept personnages basculera définitivement dans le personnage collectif et que tout signe de reconnaissance deviendra superflu.

UNE TRAGEDIE DU CHOIX

Elles mènent dans la bonne ou la mauvaise voie l'individu,
aussi bien que des peuples entiers.¹⁰⁴

Avant de se dissoudre dans cet anonymat (auto)destructeur, les matelots connaissent néanmoins des sursauts d'individualité, des moments de « détachement » de leur identité grégaire. Leur sommeil n'est pas une condition permanente et, à la différence des aveugles, ils possèdent, du moins théoriquement, la possibilité d'échapper à leur renfermement. Avec plus de fidélité que l'acte unique de Maeterlinck, *Bataille Navale* anticipe donc « la pièce de situation » sartrienne :

"Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. (...) Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Plongez des hommes dans ces situations universelles et extrêmes qui ne leur laissent qu'un couple d'issues, faites qu'en choisissant l'issue ils se choisissent eux-mêmes : vous avez gagné, la pièce est bonne"¹⁰⁵

Goering, en effet, ne se limite à plonger ses personnages dans une situation « extrême » et cependant universelle, mais leur laisse « un couple d'issues » leur permettant de choisir à la fois pour eux-mêmes et pour « la totalité de l'homme ». Ce choix est donc l'acte qui décidera de la dialectique entre personnage individuel et personnage collectif, autant du point de vue idéologique que strictement formel, et c'est également autour du couple d'issues sartrien que la pièce réorganise les thématiques du drame à stations. De fait, de même que dans le *Stationendrama*, *Bataille navale* établit que la « condamnation » ¹⁰⁶ a déjà eu lieu, puisque, comme les mêmes marins les répètent à plusieurs occasions, ils ne sont que des « porcs qui vont à l'abattoir ».¹⁰⁷ La différence réside ici dans l'abandon de l'errance christologique qui fait habituellement suite à une telle condamnation. L'itinéraire vers une « déréliction toujours plus grande »¹⁰⁸ a été remplacé par la marche en avant du navire, par le caractère fatal de la machine militaire qui a reclus les personnages dans son ventre en leur interdisant tout itinéraire plus ou moins cathartique. Suite à cet enfermement, les personnages transfèrent leur recherche d'une

nouvelle identité dans un parcours intérieur, dans un débat socratique¹⁰⁹ qui anticipe le choix décisif et qui, encore une fois, semble opposer la violence au sacrifice, la guerre à la désertion et à la mort.

Plus que dans d'autres pièces expressionnistes, cette opposition s'offre aux matelots sous la forme d'une alternative entre l'artificialité de la *Gesellschaft* et l'organicité de la *Gemeinschaft* rédemptrice. S'il ne fait pas de doute que la première a pris la forme du navire s'approchant de la bataille, la deuxième se donne à voir une fois de plus comme un idéal plongé *illo tempore*, un idéal parfaitement incarné par le communisme primitif de l'île de Samoa dont le souvenir continue d'hanter les soldats :

«Débarquant là pour la première fois, nous croyons l'aurore venue, ivres tout autant que nous étions. Les gars poussaient des grands cris au soleil et nommaient leur pays natal froid, fou, glacial, désolé. Jurant qu'ils ne pourraient plus respirer à la maison. Que voulez-vous savoir ? Nos pères furent des ânes à ne pas y partir, et des scélérats de ne pas nous y engendrer¹ Nous y sommes restés trois jours. Nous avions tous l'impression d'avoir été jusque là des égarés, des ânes qui s'encombrent de fatras et des façons appartenant à d'autres, une charge sans la moindre valeur et qui halètent sous le bat»¹¹⁰

Retrouver cette communauté dans l'Europe déchirée aux débuts du XX^{ème} siècle signifierait pour les matelots réaliser un *contre-arrachement général*, retrouver à la fois sa propre individualité et celle de la collectivité où ils voudraient exister. La nature chorale des personnages implique que le choix qu'ils accompliront, quoiqu'il soit son aboutissement, ne doit et surtout ne peut pas déboucher sur une scission du l'individuel du collectif, mais sur leur réconciliation. Comme les personnages de *Huis Clos*, ceux de *Bataille navale* ne pourront pas se sauver seuls : « ils se perdront ensemble ou se tireront d'affaire ensemble. »¹¹¹

TROIS POSSIBLES COLLECTIVITES

A TRAVERS LA PRATIQUE DESHUMANISANTE

Bien que cela puisse paraître paradoxal, c'est bien en suivant jusqu'au bout la logique de la société-machine que ce double rachat pourrait se produire. En fait, il s'agit moins d'un choix que d'une deuxième nature que les personnages ont adoptée à l'instant même où ils ont accepté

d'être enrôlés sur le navire. Comme on l'a déjà dit, la conséquence de cette acceptation c'est la purge de toute humanité et le comblement de ce vide par des contenus purement sociaux, ici le code militaire et ses contraintes :

4^{ème} matelot : Pleurer, si cela existe encore, devrait être puni !

2^{ème} matelot : Et quoi récompensé ?

4^{ème} matelot : Rien.¹¹²

(...)

3^{ème} matelot : (...) Un individu qui ne souhaite pas la bataille, qui aimerait mieux rentrer chez lui, et qui murmure la mort, la mort, la mort

4^{ème} matelot : Elle nous a quittés, la crainte de la mort.

2^{ème} matelot : Celui qui l'éprouvait l'a oubliée. ¹¹³

Le héraut de ce choix c'est le quatrième matelot, le « funktionierenden Mensch »,¹¹⁴ c'est-à-dire le personnage individuel qui s'est mis entièrement au service du personnage collectif et qui, d'une certaine façon, aspire à se joindre à lui dans l'orgie dépersonnalisante de la bataille. Sa dévotion à la cause belliciste n'a donc rien d'héroïque, elle s'enracinerait plutôt dans un nihilisme de l'indifférence :

4^{ème} matelot : Du calme. Pas d'énervement. Tout est en ordre ? Que tout aille bien ! Pas d'excès patriotique. Que nul ne bavarde. Que nul ne s'impatiente ! Que nul ne voie rien d'autre au-delà de son travail ! Que nul ne fasse la femme ! Ni ne se vante ! C'est le moment de montrer la nouvelle race d'hommes que le siècle a créée.¹¹⁵

Face à cette stérilisation de tout sentiment, il semble que la part vivante des marins s'est repliée dans ces « récurrentes images d'animaux »¹¹⁶ qui parcourent de façon souterraine la pièce, et qui ne sont que l'expression de leurs corps face à la destruction imminente. Malgré cette scission de l'humain, « cette incapacité à être homme »¹¹⁷ il est évident que Goering n'est pas entièrement hostile à cette option et qu'il reconnaît une certaine honnêteté intellectuelle au nihilisme du quatrième marin, au « rien » qu'il promet en récompense pour le sacrifice de

l'humanité. Quoique sa philosophie des choses, (*Dinge*) pousse sur le terreau de l'utilitarisme bourgeois, 118 elle engendre, portée à son paroxysme (au stade suprême du capitalisme aurait dit Lénine¹¹⁹), une musique irrationnelle et envoutante¹²⁰ capable d'ouvrir les portes de ce « moi cosmique » nietzschéen dont le perpétuel mouvement de pendule entre le tout et le rien¹²¹ s'identifie, comme dans *Tête d'Or*, à un moyen de dépasser l'individualité douloureuse à travers la dépersonnalisation du geste militaire. 122

A TRAVERS LA TRANSCENDANCE

La deuxième option pour réaliser la fusion entre personnage individuel et personnage collectif est celle qui est proposée par le premier matelot et qui vise à l'union avec « les puissances d'un haut ». ¹²³ Sans avoir rien de révolutionnaire, pareil appel à « Dieu » ¹²⁴ comme seul garant d'un nouvel ordre communautaire, contraste de façon latente avec l'acquiescement de l'homme fonctionnel :

1^{er} matelot : Ne devrions-nous pas tolérer en notre âme uniquement ce qui nous rend obéissants ?

5^{ème} matelot : Oui, nous le devrions

1^{er} matelot : Mais notre âme nous refuse d'elle-même l'obéissance parce qu'elle est possédée par quelque chose d'autre. Aucun souhait, aucun destin ne nous fait désobéir. Mais un destin de l'âme, indicible. 125

Le premier matelot serait donc un « bourgeois tragique », ¹²⁶ c'est-à-dire un individu qui tout en acceptant la logique sociale (il croit au patriotisme comme devoir supérieur et indiscutable) est en proie aux inquiétudes que l'homme fonctionnel a repoussé comme inutiles et antisociales. Son opposition à la marche du navire n'est toutefois qu'apparente, puisqu'il ne condamne que l'inconscience de ses camarades, leur refus de réfléchir au sens caché de leur mission. De fait, contrairement à ce que Capell affirme, il nous semble que la « situation-limite » de la guerre ne réveille que le côté théorique de sa « tragédie » (*Tragik*). L'aliénation de son choix en faveur des puissances supérieures ne peut se terminer que par une apologie indirecte de la guerre. :

1^{er} matelot : Agir avec violence, c'est le coup d'un aveugle en plein nuit (...) attends que les choses viennent d'elles-mêmes. Par l'action tu détruiras toujours ce qu'elles ont

de grand et de précieux (...) ne réfléchis pas auparavant à ce que tu vas faire ! Ignore ce que tu seras ! Vouloir le savoir c'est aussi une sorte de faiblesse. Promets-toi, camarade : attends que les choses viennent d'elles-mêmes. Attends ! Attends ! 127

C'est à cause de cette passivité, de ce double sacrifice à Dieu et à la société-machine, qu'il sera accusé par le cinquième marin d'être le porteur d'une réification encore plus radicale que celle proposée par le troisième matelot, et qui consisterait à vouloir transformer les hommes en « marionnettes ».128 Son Dieu ne parviendra pas, comme celui de *Tête d'Or*, à concilier l'individuel et le collectif, mais restera un choix, voire une fantaisie, exclusivement individuelle. Son recours à la religion, plutôt que de lui conférer la position fédératrice de la Princesse claudélienne dans la dialectique de personnages, le rallie à la figure passive du vieux Hilse129 : une figure intermédiaire entre deux forces collectives, entre la *Gesellschaft* et la *Gemeinschaft*. Il croit avoir la liberté de n'en choisir aucune, de ne pas être de « son époque »,130 et finit par mourir deux fois, en tant qu'homme et en tant que fidèle qui espère atteindre à la connaissance dans une autre vie :

5^{ème} matelot: La bataille se poursuit!

1^{er} matelot: Oh, mais maintenant tout se remet en ordre, n'est-ce pas, maintenant ? Je meurs. A présent, je vais voir!

4^{ème} matelot: Tu ne verras rien du tout !131

A TRAVERS LA PAROLE UTOPIQUE

La troisième forme de fusion entre l'individuel et le collectif trouve son porte-voix dans le cinquième matelot. Celui-ci pourrait être considéré comme le protagoniste de la pièce, voire son personnage individuel, car c'est autour du choix de ce dernier que se construit le seul véritable contraste dramatique de la pièce. C'est lui qui est l'ambassadeur de la *Gemeinschaft*, celui qui, une fois sorti de son sommeil, se pose la question décisive: «Que faire ? » 132 Il est celui qui, en déclarant vouloir se mutiner, crée l'unique fracture dans l'homogénéité du personnage choral et de sa dissolution progressive dans la collectivité. Et c'est encore lui qui appréhende l'époque

comme une *Dämmerung* où il faut choisir entre faire naufrage ou remonter à la surface pour saisir, en profitant de la confusion et de la brutalité de la guerre, 133 l'opportunité de recouvrir la liberté perdue:

5^{ème} matelot : Mon père et le père de mon père n'avaient que de pensées utiles. Ils se servaient de leur cerveau comme un chien de son museau. Ils flairaient en pensant.¹³⁴

Son rôle antinomique par rapport au quatrième matelot est confirmé par le fait qu'il est le seul à montrer du doigt la folie antihumaniste qui préside à l'engrenage social, à dévoiler ce dernier en tant que destin hostile contre lequel il est nécessaire se révolter.

La folie ne peut-elle régner parmi tout un peuple, et surtout chez ceux qui le dirigent ? Et ce que veulent des fous, sommes nous obligés de le faire ensuite ? 135

Sa philosophie ne prévoit pas une perte de l'individuel dans le collectif ni un impossible détachement de l'individu de la collectivité, mais une conciliation entre l'absolu individuel et l'harmonie collective. Ainsi, si d'un côté il affirme que « celui qui se possède lui-même a tout », 136 de l'autre, c'est bien une utopie communautaire qu'il évoque lorsqu'il expose au premier matelot son alternative à la bataille :

(...) Penses-y au dernier instant. Ni l'espoir ni les dieux n'effacent l'horreur de la mort. Seulement, souviens-toi de ce qui fut et de ce qui peut exister entre les humains. Et ce – comme je ne le crois pas – derrière ce monde-ci en surgissent de nouveaux qui nous sont accessibles ; eh bien, cette pensée est le saut jusque-là : vers ce qui peut exister entre humains¹³⁷

Ce discours nous paraît évoquer une utopie proche du purement humain wagnérien, celle d'une humanité libérée de tout « fatras » social et du coup capable de recréer la communauté « solidaire »¹³⁸ que les marins ont fugacement connu pendant leur séjour à Samoa. C'est donc le cinquième matelot qui exprimerait le contre-arrachement,¹³⁹ l'abandon de la collectivité suicidaire du navire pour aller à la rencontre d'un peuple imaginaire¹⁴⁰, mais dont le côté phantasmatique pourrait se concrétiser à partir d'une série des choix individuels, de contre-arrachements. Comme Goering lui-même dans *Wieso eine neue Stuck ?* (*Comment ça, une*

nouvelle pièce ?), ce marin se fait critique des fondements d'une « éducation « fausse, détestable, mauvaise »¹⁴¹ et cherche à objectiver cette répulsion à l'intérieur du contexte social de la guerre. Sa tentative de mutinerie est un des avatars de cette « trahison de la technique »¹⁴² prônée par Spengler comme antidote à l'expansion d'une société déshumanisante; le moyen qu'il utilise pour pratiquer cette trahison c'est la parole, qui s'oppose à la musique envoûtante des faits et qui s'efforce de construire, pas à pas, un parcours vers le purement humain. C'est pour cette raison qu'on le voit insister auprès du premier matelot sur la nécessité de parler pour éviter de tomber dans le sommeil de leurs camarades¹⁴³. Ce dialogue est le moment crucial de la pièce, l'enclave des relations interpersonnelles à l'intérieur du dialogue anonymement choral dominant le reste de la pièce; il représente le préambule à la construction de l'utopie communautaire et purement humaine. Sans la présence du « tu » du premier marin, le cinquième ne pourrait jamais rêver ce « nous » qui le projette au-delà de sa révolte individuelle.

5^{ème} matelot : Celui qui se possède lui-même, a tout. Néanmoins, depuis que je pressens la vérité, je doute de moi et je me demande si j'ai bien tous mes esprits. Suis-je donc insensé, dément, fou ? Ou alors c'est vous qui l'êtes ou l'époque ? Sois en le juge ! C'est pour cela que tu devais rester en alerte, c'est pour cela que tu devais de tes mots éveiller ce que j'aurais peut-être endormi. C'est pour cela que tu es maintenant ici. » ¹⁴⁴

Mais sa parole comme seul instrument est aussi l'aveu de sa faiblesse : au mieux, elle recèle une utopie cachée « entre les plis de l'histoire », mais on comprends que le cinquième matelot pêche du même idéalisme que le « bourgeois tragique », car, lorsqu'on entre sur le terrain historique du personnage collectif, ce sont les faits qui, comme ans *Les Tisserands*, prennent la parole et façonnent le monde.

MARTYRE ET APOTHEOSE

Und bin ich doch nur in traume mir bewußt

R. Goering, 145

Cette stérilité se dévoile au moment de la bataille. Comme le quatrième matelot l'avait prévu,

c'est la musique des choses qui se réveille dans les soldats, y compris dans le cinquième marin :

3^{ème} matelot. Branle-bas le combat. Qui est homme maintenant exulte à l'unisson.

5^{ème} matelot. Que font-ils ? Que vois-je ? Que leur arrive-t-il ? ça commence donc ainsi ? ‘

4^{ème} matelot. Ils s'enlacent et ils dansent !¹⁴⁶

Même le premier matelot finit par identifier son idéal transcendant avec le rythme de la bataille :

1^{er} matelot. Une cloche peut-être. ? Une cloche au milieu de toutes les cloches. Boum, Boum, c'est leur façon de sonner. ¹⁴⁷

Comme dans *Les Sauveurs*,¹⁴⁸ cette prétendue danse est tout à la fois le désir de nier l'impasse existentielle et l'expression d'une d'indifférence envers l'humain qui coïncide avec l'éthique utilitariste du travail :

3^{ème} matelot. (...) Quelqu'un a-t-il déjà fait un travail comme celui-là ?

2^{ème} matelot. Il sera bien payé aussi !

3^{ème} matelot. Je demande seulement si quelqu'un a déjà fait un travail comme celui-là ?

2^{ème} matelot. Rythme ! Danse ! Qui puis-je inviter pour tenir de rythme dans la danse ?

¹⁴⁹

Ce n'est plus le navire qui avance, mais la bataille qui « se poursuit »,¹⁵⁰ et qui sanctionne ainsi le basculement du personnage choral dans la collectivité fonctionnel. S'il est impossible d'échapper à son destin social, et si la *Gemeinschaft* n'existe que dans l'esprit des hommes ou aux lisières de l'histoire, il vaut mieux renoncer à la douloureuse incomplétude de l'individualité et se fondre dans la société-machine. Ainsi l'homme retrouvera l'essence perdue¹⁵¹ et atteindra-t-il la connaissance. Celle-ci, comme dans *Un Ennemi du peuple*, ne passe plus par le couple fusionnel mais par le mariage avec la cité, fut-elle représentée dans son visage destructeur :

2^{ème} matelot. Nous sommes quasiment ici comme les porcs qu'on abat en série.

5^{ème} matelot. N'importe. A présent les hommes se connaissent à nouveau, à présent quelque chose grandit entre eux, qui compense toute détresse. Ne sentez-vous pas tous

directement la sueur ? Le sang ! le sang ! il n'y a des vérité que là-dedans. 152

De ce fait, les personnages de Goering suivent jusqu'au bout le parcours du drame christique expressionniste, où la destruction peut coïncider avec la renaissance, « l'Apocalypse » avec la « Révélation ». 153 La « double issue » n'est plus donnée comme une alternative, ainsi que le prescrivait le drame de situation, mais comme une conciliation des contraires :

4^{ème} matelot. Dis-moi ! Ou à quoi bon ? Tout est égal du début jusqu'à la fin. Ou peut-être : pourquoi n'es-tu pas mutiné ?

5^{ème} matelot. La bataille se poursuit, entends-tu ? Ne ferme pas encore les yeux. J'ai bien tiré, hein ? Je me serais tout autant mutiné ! Hein ? Mais tirer nous était sans doute plus facile, hein ? Tirer a du nous être plus facile ?¹⁵⁴

Si la guerre a pris ce caractère fatal blâmé par Lukács, fait de violence et de sacrifice, les deux options qui se présentaient au héros expressionniste comme conclusion de son errance, se trouveront réunies dans le même geste foncièrement sadomasochiste. Face à un tel paradoxe, la dernière phrase, même nuancée par le point d'interrogation final (ou peut-être renforcée par ce questionnement ultime et déchirant), nous ramène au point de départ de l'itinéraire des matelots et dévoile la naïveté de l'extase libératrice qui s'empare d'eux au cours de la bataille. Elle nous révèle que *Bataille Navale* est la tragédie de l'homme que l'on a privé de la liberté de choisir (devenir indifférent au fait de tuer ou de se mutiner rappelle le cynisme désespéré de l'homme ivre dans *Un Ennemi du peuple*) et qui, constatant l'impuissance de son libre arbitre, choisit la mort comme seule velléité de révolte.

VI. 3 POETIQUE DE LA SCISSION : *L'HOMME ET LA MASSE*

« Cosmos tenu. L'homme comme objet, comme proclamation, et non comme homme. L'homme abstrait, l'humanité au singulier. »

B. Brecht à propos de la *Conversion*¹⁵⁵

La Femme (Sonia Irene L.), une bourgeoise, a abandonné son mari (L'Homme) et son milieu pour rejoindre des ouvriers engagés dans une grève. Un premier intermède onirique nous montre des hommes d'affaire parier en bourse sur la rentabilité de la guerre. Le troisième tableau nous ramène à la réalité de la situation initiale. A la Femme et à sa volonté de mener la révolution à travers la grève s'oppose l'Homme sans nom qui voudrait engager les prolétaires dans un véritable conflit armé. Nouvel intermède onirique où sont montrées les angoisses de la Femme face au choix possible de la violence. Le cinquième tableau voit la victoire de la politique de l'Homme sans nom face à celle de la Femme et la défaite des prolétaires face à l'armée venue défendre les intérêts de la bourgeoisie. Dans un dernier intermède onirique, la Femme, prisonnière dans une cage, est tourmentée par les sens de culpabilité. Le dernier tableau s'ouvre sur une prison où la Femme est en attente de son exécution. l'Homme et l'Homme sans nom lui proposent de s'enfuir, mais elle refuse, préférant rester fidèle à son idéal d'une révolution non violente.

Parmi les personnages expressionnistes, celui de Frédéric dans *La Conversion* est l'un des seuls qui, au terme de ses souffrances, choisit ouvertement l'explosion libératrice plutôt que la mort sacrificielle. Un tel choix, apparemment opposé à celui du cinquième matelot de *Bataille navale*, relève en définitive d'une même et constante aspiration chez les expressionnistes : celle de dépasser l'individualité pour tenter de renouer avec un état collectif qui serait l'expression d'une communauté idéale. Une autre convergence dans les parcours apparemment contradictoires de ces deux personnages peut être observée dans l'attitude du cinquième matelot qui renonce à l'utopie pour adhérer au principe fonctionnel et nihiliste de la bataille alors que Frédéric parcourt à rebours le même chemin et commence par croire au pouvoir fédérateur de la bataille : 156

« Mais la bataille va nous rassembler tous ! Moi et les autres. Mais toutes les ridicules petites barrières vont s'écrouler entre moi et les autres... ils ont besoin des volontaires... Et tu me dis cela en cette veillée d'amour, tu m'apportes, Noel m'apporte le cadeau de la vie, de la résurrection de l'esprit, je vais pouvoir prouver... où s'inscrit-on ? A la mairie ?
157

Mais l'expérience de la guerre le conduit à rejoindre les idéaux de ceux qui luttent contre l'oppression sociale, la communauté du peuple révolutionnaire :

PEUPLE.

Mais nous sommes des hommes !

FREDERIC

Chant nouveau, chant de joie, chant de flamme,
Il faut trouver en nous l'homme ;
Marchons, marchons le pays sera libre
Où nous crions : Révolution !

TOUS.

Tendons, tendons nos mains meurtries,
Dépouillons le masque flétri
Frères, marchons ! Révolution !¹⁵⁸

Ernst Toller dans *L'Homme et la masse*¹⁵⁹ reprend l'argument de cette explosion révolutionnaire, pour montrer de quelle façon un personnage générique La Femme - *die Frau*¹⁶⁰ (de fait, un personnage largement autobiographique) cherche à bâtir, à l'aide du « peuple », l'utopie d'une collectivité rédemptrice susceptible de remplacer la société-machine. A la différence du cinquième matelot qui ne faisait que rêver une humanité multiple, l'« opposition » de la Femme à la société-machine « nous sera montré « non plus à par le biais de la réflexion et d'une attitude d'annonciation (*Verkündigungshaltung*), mais (...) en la calant dans un domaine historique contradictoire et non hâtivement harmonisé». ¹⁶¹ De même, « la révolution », dans *L'Homme et la Masse* « ne sera plus montrée comme dans la plupart des drames expressionnistes – y compris *La Conversion* du même Toller - comme « une sorte de religion sociale (...), mais comme un procès social ». ¹⁶² Pareille immersion du héros dans un contexte socio-historique précis n'est pas sans conséquence. Elle entraîne un changement considérable dans la structure du drame et dans la disposition des personnages, et si *Bataille Navale* exprimait déjà une logique de la contradiction en contraste avec la structure prédicative du drame classique expressionniste, *L'Homme et la Masse* donne à voir une « structure dialectique qui signe [un] changement d'attitude», ¹⁶³ car elle situe le héros non plus en face du monolithisme indifférencié de la société-machine, mais dans « une représentation globale et immédiate » ¹⁶⁴ de l'ensemble de structures sociales. Le personnage singulier n'entamera donc plus seulement son parcours dans une attitude de simple opposition au personnage collectif, mais établira aussi une relation de compénétration et de confrontation dialectique avec lui. La question qui reste en suspens et qui guidera notre analyse est de savoir comment Toller aura pu réussir à « concrétiser ce rapport », ¹⁶⁵ et, conséquemment, comment il sera parvenu à maintenir la compacité et la pureté de l'homme tout en l'immisçant dans la contingence historico-sociale.

LE HEROS

Cette conciliation entre centralité du héros et drame social est le postulat théorique de la plupart des œuvres de Toller. La Femme incarnera ici ce « personnage central » qui « peut bien être un bourgeois "au cœur pur", un homme "bon", "idéal" et qui « pourtant, par la divergence entre ses actes personnels et les actes des puissances au pouvoir, réfute le système social dans lequel il vit, et par cela même agit sur le spectateur d'une manière que nous pouvons considérer comme objectivement révolutionnaire ».166 Quoique cette portée révolutionnaire ait été vivement contestée, notamment de la part des critiques marxistes, il est certain que La Femme de Toller n'est pas le caissier de Kaiser « qui détourne des fonds et lève le pied pour trois fois rien et qui ne sait que faire de sa « liberté » (ni de la base financière de cette liberté) ».167 De même, il n'y a rien de commun avec le nihilisme grégaire qui finit par contaminer le cinquième matelot de Goering. A la différence de ce dernier, La Femme de Toller ne se limite pas à « dire » l'utopie, pour ensuite la voir balayée par l'irruption matérialiste de la guerre ; elle veut aussi « la faire » : elle veut « que le sang devienne « verbe » (*Wort*), et le verbe « action » (*Tat*) ».168

La pièce s'ouvre sur cette tentative de concrétisation de l'utopie révolutionnaire, à la vieille d'une grève générale, dans « l'arrière salle d'une taverne d'ouvriers ».169 Malgré ses origines bourgeoises, c'est la Femme qui prend la tête du mouvement. Celui-ci n'est pas une grève quelconque, mais, fidèle au « primat de la conceptualité »170 qui soutient le drame entier, il s'agit de La Grève, l'acte qui voudrait mettre fin à des siècles d'exploitation et qui augurerait l'avènement d'une humanité enfin émancipée. Par elle, « les masses/ressuscitées, libérées du joug des règlements/Qu'imposent les gros messieurs autour du tapis vert/Deviendront en un geste puissant, les armées de l'humanité »171. En faisant de son personnage central le catalyseur des désirs d'une réalité plus vaste, Toller semble vouloir renverser les présupposés du drame axé

autour du personnage mythico-individualiste : chez lui, la collectivité ne se présente pas comme une projection du caractère purement humain qui est latent à l'intérieur du mythe-moi ; le personnage individuel est bien davantage l'ambassadeur d'une humanité collective sous-jacente

au flux de l'histoire :

LA FEMME

Est-ce encore *moi* qui proclamerai la grève ?

C'est l'humanité, la nature qui appellent à la grève !172

Si la Femme se trouve à même de concrétiser le purement humain, c'est parce qu'elle ne s'est pas engagée sur un chemin de « dérégulation progressive » et qu'elle ne subit pas le renfermement imposé par la « condamnation ». Elle peut jouir du contre-arrachement accompli par Frédéric dans *La Conversion* :

LA FEMME

Je suis libre 173

LE PROLETARIAT

Au côté de ce personnage individuel et central, se rangent deux personnages collectifs dont la nature est explicitement sociale et traditionnellement conflictuelle : le prolétariat et la bourgeoisie. Dans le cadre de la poétique expressionniste où la collectivité prenait le plus souvent la forme d'une oppression technologique et économique, il allait de soi que la classe bourgeoise tirait toujours profit de cette oppression. Face à elle, la présence du prolétariat constitue la véritable innovation de *L'Homme et la Masse*. Ce nouveau personnage collectif est incarné par plusieurs chœurs -« groupe des jeunes ouvrières », « groupe d'ouvrières agricoles », « ouvriers »-, qui ne représentent pas, comme dans la tragédie grecque, une « communauté », mais l'espoir de sa réalisation. Par ailleurs, ils ne sont pas, comme les sept matelots de Goering, des chœurs malades d'une normalité coercitive, une entité derrière laquelle pointe l'anonymat de la société de masse, mais ils semblent avoir assimilé plusieurs traits du personnage individuel et manifestent la même « subjectivité meurtrie » que celle du héros expressionniste. Ainsi, tandis que le personnage individuel échappe à l'état de captivité de l'anonyme absolu, c'est désormais le personnage collectif du prolétariat qui prend sa place et qui tient le rôle de victime sacrificielle de la société-machine :

CHŒUR DES MASSES –*comme venant de loin*

Nous, éternellement emprisonnés

Engouffrés entre les murs des maisons

Nous, livrés

Au mécanisme des systèmes qui nous narguent

Nous, sans visage dans une nuit de larmes¹⁷⁴

Ce transfert s'explique par le renversement du présupposé fondant la dialectique des personnages dans le drame à stations, à savoir l'intériorisation aliénante de la réalité extérieure. De fait, en parallèle avec le dépassement d'un tel procédé, le personnage individuel de la Femme n'appréhende plus le personnage collectif comme simple « conglomérat humain », mais plutôt comme un sujet et une réalité bien vivante. Même la disposition chorale plutôt stylisée, qui ne peut que surprendre dans une œuvre voulant témoigner de l'irruption du prolétariat dans le drame, pourrait se comprendre à partir de cette même logique d'humanisation et de reconnaissance de la réalité extérieure: enfin exhibée sur le devant de la scène. Le prolétariat y acquiert, même d'un point de vue stylistique, les traits typiques du personnage individuel traditionnel : unité, cohérence, clarté des propos nécessaire pour interagir à l'intérieur d'une logique fictionnelle. « Ce qu'on verra dans les prolétaires ne seront pas les autres, les inférieurs, "les rats", mais plutôt les hommes »,¹⁷⁵ « l'"être masse" de l'homme (*Das Masse-sein des Menschen*) » qui devra désormais être reconnu comme son propre essence ». ¹⁷⁶ Tout le premier tableau est donc fondé sur une solidarité thématique et formelle entre personnage individuel et personnage collectif, qui, sans perdre leurs identités respectives, se sont engagés à bâtir l'Œuvre (*Werk*), terme dont la signification politique reste difficile à saisir, mais dont l'essence ne peut que se résumer à une totalité créée par l'union de l'individu avec la collectivité, à un dépassement du purgatoire de la société-machine :

Des profondeurs des usines, nous crions :

Quand vivrons-nous l'amour ?

Quand créerons-nous une œuvre ?¹⁷⁷

Le choix de Toller de faire d'une figure féminine la protagoniste de l'œuvre pourrait donc

s'expliquer, entre autres raisons, par une volonté de souligner le caractère « fusionnel » de la relation entre l'individu et le prolétariat. Leur union, comme celle entre Stockmann avec sa ville natale dans *Un Ennemi du peuple*, pourrait ainsi apparaître comme un équivalent du couple wagnérien mais avec des visées évidemment très différentes. Ce couple atteindrait à la totalité non plus par la mort ou le retrait dans un passé figé à la lisière de l'histoire, mais dans une projection vers un futur débarrassé de l'exploitation et l'injustice. Sa réalisation permettra au prolétariat d'échapper à la « condamnation », et à l'arrachement primordial que lui a imposé la bourgeoisie :

UN GROUPE D'OUVRIERS AGRICOLES

On nous a expulsés de notre mère la terre.

Les riches achètent la terre comme une putain

S'amuse avec la terre notre mère bienfaitrice

Poussent nos bras rudes dans les usines d'armement...178

Ici comme dans d'autres passages du drame, Toller emprunte directement à la philosophie de Gustav Landauer¹⁷⁹ qui voyait dans le capitalisme une sorte d'état de déchéance, « une chute » (*Verfall*) à laquelle le socialisme en tant que « tendance de la volonté humaine »¹⁸⁰ aurait apporté remède. Ce socialisme apparaissait comme une nouvelle forme de communauté qui ne serait ni celle de « l'individu » en tant que « totalité infini du monde » ni celle de « l'état » qui « limite »¹⁸¹ les possibilités de ce même individu, mais la « communauté-monde »¹⁸² qui verrait le jour grâce à « l'union libre (...) des uniques » et à la solution de la question sociale.

LA BOURGEOISIE

Entre la Femme et cette nouvelle harmonie communautaire s'interpose le deuxième personnage collectif du drame, la bourgeoisie. Toller nomme ce personnage collectif « l'Homme », « *der Mann* », l'homme individuel, et non pas « *der Mensch* », l'être humain, car ce dernier ne représente pas l'humanité dans son ensemble et qu'il s'oppose, de surcroît, au rêve du purement humain que la Femme aspire à réaliser à travers/avec/pour le prolétariat. L'Homme n'a de cesse

de ramener la Femme à son individualisme primaire, et de démontrer que son attirance pour le collectif n'est qu'un égarement personnel :

L'HOMME

Voilà comment je vois les choses :

Ton désir d'activité détermine tes actes-

Un désir dont les motifs sont divers.

Loin de moi la pensée

Que ce désir manque de noblesse¹⁸³

Quoique foncièrement néfaste ce personnage ne nous est pas dépeint sous les apparences stéréotypées du philistin ni sous celles du capitaine d'industrie à la tête d'une grosse machine déshumanisante ; il incarne plutôt une bourgeoisie classique pour qui « les égards ont force de loi (...) et qui « respecte un code d'honneur rigoureux ». ¹⁸⁴ Comme le quatrième matelot dans *Bataille navale* sa figure est l'expression d'un idéal sans doute inhumain, mais vécu avec la passion d'une vérité universelle- « L'Etat est sacré ». ¹⁸⁵ Il représente donc la deuxième communauté décrite par Landauer, celle de l'état bourgeois imposé dans la constriction et la « violence ». ¹⁸⁶ Cette vision péjorative de « l'Etat-Nation » est partagée par Frédéric dans le finale de *La Conversion*, mais elle est évidemment plus nuancée dans *L'Homme et la Masse*. On pourrait même y deviner une sorte d'affinité entre l'Homme et la Femme, une complémentarité qui semble faire concurrence à celle qui lie la Femme aux ouvriers et qui, considérée *a posteriori*, pourrait être interprété comme le premier signe de désunion entre la Femme et la choralité prolétaire. L'Homme, « *der Man* », incarne la moitié perdue de la Femme, celle qui, dans un autre contexte, aurait pu rendre possible l'Œuvre, à savoir l'être humain (« *der Mensch* »). ¹⁸⁷ Cette séparation d'une réalité autrefois symbiotique possède une valence double et partiellement contradictoire. D'un côté, on nous montre la faillite du couple fusionnel impuissant à féconder la totalité, mais de l'autre on nous suggère que ces deux entités n'étaient autrefois - *illo tempore* - qu'une seule et même chose ; une cellule originaire que la société moderne aurait altérée, la scindant en deux parties, rejetées de part et d'autre de l'échiquier social, et donc « condamnées » au conflit perpétuel. Dans la relation entre l'Homme et la Femme on commence donc à observer le « principe hégélien de la scission de soi » ¹⁸⁸ dont on verra par la suite toute l'importance pour la compréhension de la dialectique des personnages.

LA BOURSE :

« Et au dessous de tout cela il y a un immense cote de bourse » 189

Le personnage collectif bourgeois ne peut donc se borner à la seule figure de l'Homme, car il n'expliquerait pas à lui seul le mécanisme social qui a engendré la misère du prolétariat. Au-delà de l'Homme, une instance plus féroce l'aura poussé à mener en son nom le combat sur le devant de la scène politique. Et Toller nous la dévoile au cours du « deuxième tableau », la première des trois scènes oniriques s'interposant entre les quatre scènes « réalistes » qui relatent la parabole de la République des Conseils.¹⁹⁰ Cette force sociale est celle du capitalisme ordinaire, celles des prédateurs presque naturels de plus-value. Comme le prolétariat, et à la différence de l'Homme, cette entité collective prendra la forme d'un chœur éparpillé, d'un « ballet des pantins grimaçants »¹⁹¹:

La scène suggère une salle de la Bourse. Au pupitre, un commissaire. Autour de lui, des banquiers, des agents de change. Le commissaire : visage de l'homme

COMMISSAIRE

C'est noté

PREMIER BANQUIER

Usines d'armement
350.

DEUXIEME BANQUIER

Je monte
400

TROISIEME BANQUIER

400
Je vends¹⁹²

Ici la pantomime exprime le primat de l'action sur la parole dont on a déjà dit la récurrence chez le personnage collectif lorsqu'il n'est pas estompé par l'idéalisme de la parole spirituelle-

rationnelle. Ce langage est voulu par Toller comme adéquat à la mécanique laconique et implacable de l'action économique internationale ; il ne vise pas à l'analyse comme le logos raisonneur de Hennique dans *L'Argent d'autrui*.¹⁹³ Le choix de Toller suggère par ailleurs l'ubiquité de ce personnage collectif, sa capacité à générer de grands événements historiques comme à pénétrer l'intimité de l'individu dont il use comme d'un carburant économique :

PREMIER BANQUIER

Messieurs !

La bataille de l'Ouest est perdue !

(...)

Usine d'armements :

Je vends !

UNE VOIX

A 150

UNE VOIX

Trust de lance-flammes

Je vends.

UNE VOIX

Livre de prières pour la guerre, société anonyme :

Je vends¹⁹⁴

Il reste toutefois significatif que cet aperçu soit confinée dans l'*à parte* des scènes oniriques¹⁹⁵ et que les banquiers n'interagissent jamais avec le chœur des prolétaires. Il y a presque quelque chose d'un *deus ex machina* fataliste dans cette représentation biaisée et formaliste de ce personnage collectif, une représentation qui contraste puissamment avec les effets réalistes qu'Hauptmann avait recherché dans la description du patronat industriel. Quand l'irruption des tisserands dans le bureau de Dreissiger nous introduisait de plain pied dans l'espace de la plus-value et du pouvoir tangible de la bourgeoisie, Toller semble au contraire viser l'illusion : l'espace de la plus-value se volatilise, il devient un lieu onirique auquel on n'a pas accès. De même, on rappellera que l'hors scène de Hauptmann servait à relancer l'action des insurgés et non pas à éviter le choc entre bourgeoisie et prolétariat, alors que, chez Toller, les tableaux

oniriques où les banquiers sont mis en scène contribuent à l'escamotage de la lutte de classes.

196

LA FUSION IMPOSSIBLE

La raison de cet escamotage nous sera révélée au cours du troisième tableau où Toller, après avoir disposé les forces collectives en prévision de leur affrontement avec son héroïne, entame une description plus précise de leurs relations. En particulier, ce sont les rapports entre le prolétariat et la Femme qui, au cours de ce tableau, commencent à sortir de l'idylle fusionnelle pour se déployer dans la réalité historique et rencontrer, de ce fait, leurs premières apories. Si dans le premier tableau, la Femme avait joué le rôle de coryphée du prolétariat, dans le troisième ce rôle lui sera disputé par l'Homme sans Nom (*Namenlose*). Celui-ci porte une vision différente de la collectivité idéale ; sa proposition révolutionnaire est plus extrémiste que celle de la Femme, avec d'évidentes références à la théorie léniniste de la violence comme moteur de l'histoire 197 :

L'HOMME SANS NOM

(...)

Je veux davantage que la grève !

Je veux : la guerre !

Je veux : la révolution !198

Au-delà de son positionnement politique, le rôle de l'Homme sans Nom à l'intérieur de la dialectique des personnages est de briser l'union fusionnelle entre la femme et le prolétariat en leur rappelant que leur accord ne peut être que transitoire car il repose sur une scission qui, sans avoir rien de métaphysique, est tout aussi irrémédiable que celle existant entre l'Homme et la Femme :

L'HOMME SANS NOM

Taisez-vous, camarade!

Que savez-vous ?

Vous êtes sensible à notre misère, j'en conviens

Mais avez-vous été dix heures d'affilée dans une mine,

Dans les chambres borgnes d'enfants sans patrie ?

Dix heures dans les mines, le soir dans les chambres,

Voilà les sorts des masses jour après jour¹⁹⁹

Et c'est ici que Toller nous révèle le véritable enjeu de l'œuvre, qui est moins la révolution que la lutte entre la Femme et l'Homme sans Nom pour le contrôle du prolétariat et l'instauration d'une collectivité harmonieuse. Les deux personnages essayent de plaquer sur la choralité prolétaire leurs visions du monde, de la transformer non plus dans une « être », comme c'était le cas du chœur grec, mais dans un « postulat ».²⁰⁰ Même si le conflit entre la Femme et l'Homme sans Nom réfléchit une situation historique déterminée, il se traduit dans « un « affrontement d'idéologies »²⁰¹ qui, en faisant du prolétariat un simple objet de spéculation, ne peut que le repousser dans la catégorie des « conglomerats humains » du drame « classique » expressionniste. Si l'idéologie de l'Homme sans Nom est assez claire et politiquement déterminée, celle de la Femme se fonde sur « l'individualisation » du prolétariat, sur sa vision en tant qu'humanité et non en tant que classe qui accomplira « la monstruosité du capitalisme ».²⁰² Elle continuera ainsi à projeter sur les ouvriers les sentiments de compassion qu'elle éprouve envers elle-même et sa propre marginalisation face au pouvoir de la société-machine :

LA FEMME

Mais réfléchissez donc :

La masse est impuissante

La masse est faible²⁰³

De ce point de vue les prolétaires n'apparaissent plus comme des corps sujets en lutte pour la survie de leur existence, mais ils deviennent une entité exprimant sa révolte par des dilemmes existentiels. A cet égard, on peut dire que la Femme révèle clairement sa nature idéaliste, celle d'« une figure schillérienne comme Max Piccolomini ou la pucelle d'Orléans » :²⁰⁴ son utopie n'est qu'une tentative de plus pour annexer le collectif à l'individuel, de façonner la réalité extérieure à partir de l'intériorité du personnage. Encore une fois, Toller ne fait que transposer la philosophie de Landauer dont la communauté-monde n'était en définitive qu'un plongeon dans les tréfonds de l'individu :

« La communauté à laquelle nous aspirons, nous qui formons un tout cohérent, nous la jeune génération, nous ne la découvrons qu'en nous séparant de la vieille communauté. Et

c'est lorsque nous nous isolons le plus radicalement, lorsque nous nous enfonçons dans notre moi profond et singulier qu'en définitive nous découvrons notre essence cachée dans notre propre cœur, la communauté primordiale et universelle : la communauté avec le genre humain et l'univers. »205

Pareille démarche centripète est clairement repoussée par la masse et son nouveau coryphée qui ne ressentent aucune affinité avec l'errance christique du martyr expressionniste. Ils revendiquent la masse comme une force sociale au même titre que la bourgeoisie ; ils ne voient pas le pouvoir comme une source corruptrice de la pureté humaine. Pour eux, c'est un lieu à conquérir, comme l'était la maison de Dreissiger pour les tisserands :

L'HOMME SANS NOM

Que tu es loin de la vérité !

La masse nous guide !

La masse est force ! 206

Si l'Homme sans Nom contribue lui aussi à l'abstraction et à l'idéologisation du prolétariat, son rôle n'est pas de séparer le troupeau de la masse du bon berger de la Femme. Comme son nom l'indique, il est essentiellement le symbole de l'anonymat du prolétariat, celui de la « communauté réelle » 207 que le capitalisme a transformé en « peuple enseveli » 208 :

L'HOMME SANS NOM

Vous n'êtes pas la masse !

Je suis la masse ! 209

C'est donc un retour au contraste entre individu et collectivité qui commence à se profiler derrière l'affrontement idéologique entre la Femme et l'Homme sans Nom, et ce contraste se traduira une fois de plus par une opposition entre action et parole. La première étant le langage de la masse révolutionnaire :

L'HOMME SANS NOM

La masse est action (*Tat*) !

LA MASSE DANS LA SALLE *se jette vers la sortie.*

Est action ! 210

De son côté, la Femme, qui avait commencé son action politique par la conversion des paroles

en faits, se trouve désormais accusée d'enliser le conflit dans une non-action (la grève), de faire des « bavardages de jupon » et²¹¹ de se perdre en « prières et supplications ». ²¹² Ses paroles, qui dans le premier tableau voulait « donner une cohérence nouvelle à la communauté de l'homme et du monde »²¹³ sont désormais accusée de « créer la division »,²¹⁴ et de compromettre le projet de la collectivité rédemptrice.

Il est évident que le malentendu porte également ici sur le mot Œuvre (*Werk*)²¹⁵ et sur la valeur sacré que l'Homme sans Nom et la Femme attribuent respectivement à ce mot.²¹⁶ Pour la Femme, *Werk* désigne la création, l'Œuvre (totale) au sens de l'acte fondamentalement esthétique qui, comme chez Wagner, était à même de reporter le passé édénique dans le présent déchu ; pour l'Homme sans Nom, *Werk* c'est le travail en tant que clé de lecture du système capitaliste et le levier de son renversement.²¹⁷ En choisissant cette dernière option, la masse redevient, aux yeux de la Femme, une « puissance menaçante » qui a choisi d'agir non plus dans le camp « total » de l'homme mais dans celui « épique » de l'histoire. En refusant d'embrasser la totalité purement humaine de l'Œuvre le prolétariat perdra la force libératrice qui lui était inhérente pour devenir l'inflexible destinée sociale qui écrasait les matelots de Goering :

L'HOMME SANS NOM

La masse est destin.

LA MASSE DANS LA SALLE

La masse est destin !²¹⁸

BIPOLARITÉ OU SCISSION

Après le nouvel intermède onirique du quatrième tableau qui a une fonction à fois la rétrospective et prospective (il sert autant à qu'anticiper les événements du cinquième tableau qu'à résumer ceux du troisième : la détresse du prolétariat, sa violence comme réaction à celle de la société-machine, l'écartèlement de la femme entre révolution et communauté humaine etc.), le procès de séparation entre la femme et le chœur de prolétaires se poursuit dans le cinquième tableau. Face à l'armée bourgeoise qui, hors-scène, massacre « hommes, femmes, enfants »²¹⁹, l'Homme sans Nom voudrait répondre par la même logique et tuer les otages aux

maines des insurgés. Il veut donc en finir avec l'unité communautaire rêvée par la Femme pour aller jusqu'au bout de la bipolarité sociale. Comme il le rappelle laconiquement à un des otages au cours du deuxième intermède onirique :

Tu meurs

Pour ta cause. 220

Pour la Femme, en revanche, la bipolarité c'est un stade à dépasser, car elle n'est qu'un produit de la « chute », issue de la scission. Elle a pour conséquence de masquer l'unité de l'homme pur, comme son rôle de victime :

LA FEMME

Hier, tu étais

Au poteau

A présent, tu es à nouveau au poteau

Celui qui est aujourd'hui

Au poteau

C'est toi.

Homme

C'est toi

Reconnais-toi donc :

C'est toi 221

Si l'homme est une unité primordiale qu'il s'agit de ranimer, tout acte de violence est, selon une théorie de Spinoza dont Landauer était sans doute informé,²²² un acte contre soi-même et contre la totalité panthéiste de la communauté. ²²³ La Femme transfère ainsi la bipolarité sociale à l'intérieur des autres personnages et notamment du prolétariat, qui, de ce fait, devient un être bicéphale insondable:

LA FEMME

(...)

Qui... êtes... vous ? Mon Dieu... Qui...êtes... vous ?

Assassin... ou...sauveur ?

Assassin...ou...sauveur ?

Vous qui n'avez pas de nom... Quel est votre visage ? ²²⁴

C'est en exprimant « la division d'une idée »²²⁵ que *L'Homme et la Masse* montre clairement

sa nature hégélienne de « tragédie » Si sur un plan sociologique la séparation entre l'Homme et la Femme exprimait celle du « poète » de la bourgeoisie, les dilemmes de la Femme expriment ceux de ce même poète face à la révolution prolétarienne où il voit à la fois la restauration et la plus flagrante contradiction des valeurs humanistes piétinées par la société bourgeoise :

« Le conflit du drame révolutionnaire est le résultat de la contradiction des idées révolutionnaires présentées par des différentes factions politiques. Dans leur intérieur, ces factions opposés sont à leur tour en opposition. Le tragique git de la contradiction entre les aspirations totalisantes des révolutionnaires et leurs répercussions sur les individualités. Comme on verra dans *La Mort de Danton*, *L'Homme et la Masse* et *Die Maßnahme*, la révolution est censée éliminer l'injustice sociale ; toutefois elle se trouve toujours entachée par la violence causé par l'action révolutionnaire. Toutes les actions humaines sont sujettes à la dynamique de cette violence. De ce fait, la révolution entre en conflit avec elle-même »²²⁶

RETOUR AU MYTHE-MOI ET AU DRAME A STATIONS

LA FEMME : Je M'offre...
A vous tous...

Ricanements des gardiens 227

Nous voici donc revenus à la contradiction qui articulait *Un Ennemi du peuple*, celle de l'individu libre qui tentant de construire une utopie communautaire ne peut éviter la contamination du mécanisme social qu'il cherche à renverser. Comme dans la pièce d'Ibsen, l'opposition entre personnage individuel et personnage collectif se traduira en terme de « morale » et de « pouvoir »,²²⁸ ou « homme politique et homme éthique ».²²⁹ Suite à cette ultime scission la Femme, comme Stokmann, devient :

« Un commandant sans troupes. Coupée de la classe bourgeoise et récusée par le prolétariat, elle se trouve à nouveau dans le vide qu'elle avait tenté de fuir. »²³⁰

La pièce repose donc sur un manichéisme qui justifie le choix des traducteurs français de séparer le concept d'Homme de celui de Masse. Car bien que Toller ait affirmé que « la lutte entre l'individu et la masse ne se déroule pas seulement à l'extérieur, mais que chacun est en lui-même l'individu et la masse »,²³¹ ces deux hypostases restent fondamentalement séparées et,

après l'idylle du premier tableau, Toller ne nous donne jamais à voir cette hypothétique zone de partage et d'interaction entre l'individu et le collectif, ni du point de vue des idéaux, ni des conditions matérielles. Vers la fin du drame, il se résigne clairement à leur scission :

TOUS LES GARDIENS

Ce qui compte, c'est la masse

LA FEMME

Ce qui compte, c'est l'homme 232

L'Homme et la Masse qui s'annonçait comme un œuvre dépassant le principe du drame à stations, finit donc par en être l'aboutissement le plus complet. L'œuvre retrouve en effet les thématiques habituelles de l'intériorisation du réel et de la négativité du social qui sont ici élargies au prolétariat, privant ainsi l'anonyme absolu expressionniste d'un des ses rares espoirs – espoir inconscient et en cela d'autant plus puissant – celui de la rédemption.

Ce retour au drame à station en tant que réalité après la « condamnation » se trouvera confirmé dans le sixième tableau qui constitue le troisième et dernier intermède onirique de la pièce. La Femme y apparaît sous les apparences de l'homme « condamné », de « l'Enchaînée renfermée dans une cage »²³³ où elle essuie, impuissante, les reproches des ombres des otages fusillés. Elle a donc perdu ce qui faisait sa différence par rapport au héros expressionniste « classique », la liberté :

L'ENCHAINÉE

Je suis libre ?

LE GARDIEN

Libre !

Et pas libre !²³⁴

Elle n'est plus seulement prisonnière des mécanismes sociaux, mais aussi de ses propres contradictions, de cette « idée divisée » qui l'oblige à « accepter l'antinomie comme un destin »²³⁵, d'être « Enchaînée (...) à l'œuvre (...) à l'ennemi », à soi-même ». ²³⁶

Fidèle à schéma historique de la pièce, le septième et dernier tableau s'ouvrira sur la cellule d'une prison,²³⁷ c'est-à-dire ce qui peut exprimer le plus concrètement possible sa condamnation. Telle que Socrate la veille de sa mise à mort, la Femme y reçoit trois propositions de salut qui seront également trois invitations à trahir ses idéaux (et à dénouer ses divisions intérieures). Comme dans *Bataille navale*, ces propositions induisent une possible conciliation entre individualité et collectivité, mais aucune n'est porteuse de l'ineffable utopie qui pourrait advenir « entre homme et homme ». La Femme repoussera ainsi la proposition de l'Homme de renier son passé révolutionnaire et de voir dans la masse « l'enfer » car cet enfer reste pour elle la société-machine initiée par la bourgeoisie. Et l'Homme en est aussi le responsable.²³⁸

Il va de même pour la proposition de l'Homme sans Nom qui invite à la Femme à se sauver en tuant un gardien. Cela reviendrait à accepter la logique massifiée de la révolution et trahir celle de la communauté idéale, car « le gardien » aussi « est un « homme ».²³⁹ La Femme repousse donc une fois pour toute la masse en l'associant aux deux autres pouvoirs aliénants (Dieu et l'Etat) invoquant l'image d'un « Moloch » assoiffé de sang.²⁴⁰ L'Homme sans Nom, en tant que représentant de la masse, est un « bâtard de la « guerre »,²⁴¹ à savoir du grand événement historique qui a accentué la scission entre l'« homme » et la collectivité.

La troisième proposition de fuite est celle du prêtre. Naturellement, il ne s'agit pas d'une évasion, mais d'une échappatoire métaphysique qui conduit à renoncer à défendre le parti de l'homme. Si scission il y a eu entre individu et collectivité, cette scission n'a pas eu lieu *illo tempore*, ni au cours de la Première Guerre Mondiale, mais *ante temporem*, et de tout temps donc:

LE PRETRE

(...)

L'homme est mauvais dès l'origine des temps²⁴²

Comme Eichenlaub l'a justement fait remarquer, c'est sans logique apparente et par « une véritable abjuration de doute »²⁴³ que la femme réfute la proposition du prêtre et confirme sa foi rousseauiste en la bonté native de l'homme²⁴⁴ -, alors même que c'est la notion de faute (*Schuld*)²⁴⁵ qui domine toute la fin du drame. En réalité, cette religiosité sans religion est parfaitement cohérente avec la poétique expressionniste pour qui la condamnation n'est pas

celle de l'homme en soi, mais de l'homme en tant que victime du mécanisme social. Que celui qu'il « faudrait donc traduire devant un tribunal/c'est Dieu/246 car il a condamné l'homme, sous peine de ne pas pouvoir se réaliser, à venir en contact avec cette réalité déchue et à se contaminer dans la tentative de la changer.247 D'un point de vue dialectique, la position de la Femme serait donc « religieuse » et ne divergerait que légèrement de celle du vieux Hilse qui pourtant n'avait guère confiance dans la bonté des hommes. Comme Hilse, la femme finit par être broyée entre deux personnages collectifs. La seule différence consiste en ce que la Femme a initialement pris parti pour l'un des deux. Toutefois, on a rappelé que cette appartenance n'a jamais été effective, puisqu'elle reposait sur l'hypothèse de la triade wagnérienne « communauté », « peuple », « œuvre »,248 qui ne peut exister que comme virtualité et qui, dans son idéalisme subjectiviste, ne peut qu'impliquer la condamnation de la « foule » et la consécration du mythe-moi comme unique fondement de l'utopie. A l'image du communisme de Wagner, la philosophie de la Femme – et de Toller - est donc une religion « sans contenu » et qui ne peut exister que dans un passé mythique ou dans un futur imprécisé :

LA FEMME

(...)

Mais moi, je suis éternel devenir,
De sphère e sphère,
D'époque en époque
Et un jour,
Je serai
Plus pure, (*Reiner*)
Plus innocente (*Schuldloser*)
Plus humaine. (*Menscheit*)249

Comme dans d'autres drames expressionnistes, cet espoir du renouvellement social est transféré dans le geste vital de la procréation :

LA FEMME

Désirais-je un enfant ?250

Cette question qui reste suspendue dans un « silence qui vibre »251 nous montre que si *L'Homme et la Masse*, (suivant l'interprétation de Huimin), se montre fidèle au postulat

hégélien de la « scission de soi », elle refuse par contre de se conclure sur une « réconciliation » - qui serait ici celle du personnage individuel et du personnage collectif. Après la mort de la Femme, aucun « sentiment d'harmonie »²⁵² ne « plane » à posteriori sur les événements révolutionnaires. Ce qui persiste au contraire c'est la séparation entre « universel et particulier », qu'Hegel attribuait à l'« abstraction formaliste »²⁵³ et qui domine de bout en bout la pièce de Toller. Si le parcours de la femme renoue avec l'errance chrétienne de l'anonyme absolu,²⁵⁴ il ne renvoie pas au sacrifice du Christ qui « en tant que Fils de Dieu et Fils de l'Homme (...) incarne la réconciliation, l'unité dialectique de deux puissances »,²⁵⁵ mais il en sanctionne la défaite en situant à nouveau l'homme face au mystère de sa condamnation :

La détonation d'une salve pénètre dans la cellule. Les détenues, effrayées, tendent le bras, le bras écartés. La première détenue sort le miroir de ses jupons. A la hâte, elle le replace sur la table. Elle éclate en pleur, elle se met à genoux.

PREMIERE DETENUE

Ma sœur pour quoi faisons nous cela ?

La deuxième détenue s'effondre. Elle cache la tête dans ses bras

*Rideau.*²⁵⁶

VI. 4 BRECHT OU LA CONTAMINATION

« L'esprit qui se fait perceptible sous le nom de fascisme doit absolument disparaître (...) car le combat ne se joue pas entre le capitalisme et l'esprit, mais entre le capitalisme et le

Sainte-Jeanne des abattoirs : Membre du groupe religieux Les Chapeaux noirs, Jeanne Dark croit pouvoir soulager la misère des travailleurs des abattoirs de Chicago. Elle entend faire appel aux bons sentiments de Pierpont Mauler, le roi de la viande et magnat de la conserve. À l'occasion de la visite des abattoirs, elle découvre cependant que "les pauvres sont mauvais", que le chômage et le dénuement entraînent une dégradation de la morale. Jeanne comprend qu'en voulant désamorcer la colère des ouvriers par des consolations d'ordre spirituel, elle se fait la complice involontaire des industriels. Toutefois, au moment de passer à l'acte et d'aider les ouvriers à organiser une grève générale, elle retombe dans son idéalisme et provoque la fin du mouvement. Mauler réussira ainsi à imposer ses conditions aux ouvriers ; il utilisera la mort de Jeanne pour en faire une sainte apparemment dévouée à la cause des pauvres, alors qu'elle fut en réalité utile au patronat pour désamorcer leur pouvoir révolutionnaire.

La critique de l'identification sur laquelle se fonde la théorie épique de Brecht passe tout naturellement par une critique du héros en tant que centre du drame « aristotélique » tout comme elle remet en cause une vision métaphysique, voire religieuse²⁵⁸ du monde. L'opposition à un tel idéalisme suppose que le théâtre et le drame s'ouvrent au monde et à toute sa complexité fragmentaire. La pensée de Brecht, en tant que réflexion matérialiste, n'admet pas en effet une séparation des deux domaines et ne peut continuer à concevoir la question du collectif comme la simple projection d'un sujet. Ce dernier, en tant que *cogito*, n'est qu'une des facettes d'une totalité matérialiste et conflictuelle dont il importe de montrer les rapports de force. Dans cette perspective, l'invention du personnage collectif comme artifice métonymique pour assurer la présence du monde sur scène n'est qu'un expédient dont on ne peut plus se satisfaire. D'autres solutions devaient être trouvées et il revenait à Piscator d'avoir engagé cette réforme ainsi qu'en témoigne l'éloge de Brecht sur l'« enseignement visuel »²⁵⁹ de ce précurseur :

« Nous nous contentons d'indiquer qu'à elles seules certaines conquêtes techniques ont mis le théâtre en mesure d'incorporer à ses spectacles des éléments narratifs : (...) l'équipement de la scène s'est vu ainsi complété à un moment où il n'était plus possibles de représenter le processus essentiel mettant des hommes aux prises avec des autres hommes comme on l'avait fait jusqu'alors, de manière aussi simple, en personnifiant les forces qui meuvent le monde ou en subordonnant les personnages à d'invisibles puissances métaphysiques. Si l'on voulait faire comprendre ce processus, il était devenu

nécessaire de donner tout son poids à l'environnement dans lequel les hommes vivaient et d'en monter la « portée ». Certes, cet environnement avait déjà été montré dans le drame antérieur, mais jamais comme un élément autonome »²⁶⁰

Cet environnement, Piscator l'avait notamment mis en scène avec l'irruption de « grands panneaux », de « chiffres complets », « des processus qui se déroulaient simultanément en d'autres lieux », ²⁶¹ bref tout ce monde moderne que Zola avait lui-même rêvé de déverser sur la scène mais qu'il avait fini par sacrifier à la cohérence de la fable. Pour Brecht, l'irruption de la collectivité devait permettre de « déchirer »²⁶² le personnage et conduire le drame à ignorer « l'homme immuable », la virtualité du « purement humain »²⁶³ au bénéfice de « l'homme qui se transforme et transforme »²⁶⁴. Toutefois, l'objectif de Brecht n'est pas de submerger le drame, comme Piscator l'avait fait, sous une cascade des « prestations scéniques ingénieuses », ²⁶⁵ il y voit d'ailleurs un abus de « sociologisme ». D'autre part, le spectaculaire des mises en scène de Piscator lui laisse craindre des dérives analogues, quoique moindres, à celles des futuristes, à savoir le risque de fasciner le spectateur par des spectacles dont le caractère titanesque et orgiaque interdit toute distance critique. C'est pour prévenir de tels écueils que Brecht va privilégier la centralité du héros expressionniste. Il y voit en effet un levier lui permettant de renverser la conception du personnage en tant que « conscience du moi », tout en lui offrant un outil de lecture du monde :

« L'expressionnisme renverse le modèle strindbergien du « drame itinérant » : le théâtre du moi se retourne en théâtre du monde. Effet de bascule décisif dans la naissance du *théâtre épique*... car Brecht, à son tour, reprend la forme léguée par ses prédécesseurs expressionnistes, en particulier Kaiser, et lui fait subir une formidable distorsion (...) le personnage brechtien est un moi errant qui, au lieu de s'arracher au monde pour devenir pur esprit, ne cesse de s'y réancrer profondément, le plus souvent malgré lui » ²⁶⁶

Le héros reste donc au centre de la dramaturgie brechtienne, mais pour mieux monter l'absurdité de sa prétendue centralité. Pareil emprunt suppose aussi la problématique du choix qui conduit le personnage à passer de l'individuel au collectif ou, plus précisément, qui est le moyen à travers lequel l'individu choisit la collectivité où il veut exister. Néanmoins, à la différence de Toller ou de Goering, la collectivité choisit par le héros brechtien ne sera jamais l'utopie purement verbale de la *Gemeinschaft*, mais une réalité qui, quelle qu'en soit l'essence politique, sera toujours la réalité matérielle de la *Gesellschaft*. En ce sens, on comprend

l'admiration de Brecht pour Kaiser,²⁶⁷ et notamment pour *Du matin à minuit*. Dans cette pièce, Kaiser n'avait donné aucun choix à son caissier, en lui laissant parcourir jusqu'au bout son calvaire parmi les « conglomérats humains » du capitalisme. Or, c'est de cette aliénation de l'homme moyen de Kaiser que Brecht veut reprendre, non pour la prolonger, mais pour la « retourner dialectiquement ».²⁶⁸

DE L'UNITE A LA DIVISION

C'est dans *Baal*, la première pièce de Brecht, que ce basculement du héros expressionniste est le plus remarquable. Brecht voulait offrir ici une sorte de réponse ironique au *Solitaire* de Johst, où, comme on l'a déjà dit, les boursouflures caractéristiques de l'esprit expressionniste semblaient rivaliser avec celles du romantisme pour narrer la vie de Grabbe et sa lente déchéance dans le purgatoire bourgeois.²⁶⁹ Face à cette « âme » déchue, Brecht dresse un personnage « lâche, violent, buveur, assassin »,²⁷⁰ pour qui la seule réalité est celle des instincts. Malgré ce déplacement vers un matérialisme sans nuances, Brecht ne souhaite pas pour autant déplacer l'axe de son drame vers l'extérieur, et notamment vers l'extériorité sociale. Comme l'indique le titre de la pièce et l'insistance mise sur son personnage éponyme,²⁷¹ Baal constitue un univers autonome. Certes, Brecht s'emploie déjà à stigmatiser les différences de classe, mais le destin tragique de Baal semble plutôt lié à l'incapacité du personnage à se reconnaître une identité sociale - les bucherons qui assisteront à sa mort ne le traiteront pas mieux que les bourgeois qui voulaient acheter la plume. De fait, Baal reste l'homme de la nature, celui qui, face à l'hypocrisie bourgeoise, n'oppose que l'honnêteté de sa bassesse :

Si vous êtes trop paresseux, pas de plaisir

Ce que l'on veut, dit Baal, c'est ce qu'il nous faut faire

Si vous faites de saletés, notez-le bien,

C'est mieux, dit Baal, que de ne rien faire du tout.²⁷²

Malgré son anti-romantisme, Baal meurt par trop de liberté, comme il sied à un héros romantique, notamment à un héros romantique allemand, dont la démesure n'est que l'autre

visage de la marginalisation sociale. Le fait qu'il se soit interdit tout développement émotionnel pour privilégier une sorte de retour à un état présocial, fait que sa relation à la collectivité se traduit dans une relation à la matière brute où il se « vautre avec une délicieuse horreur »²⁷³ et où il retrouve la fusion avec le *kosmos* que le héros expressionniste cherchait d'une façon bien plus sublime :

Le Premier (boucher) : Il avait une façon de se coucher dans la saleté ; ensuite, il ne se levait plus jamais et il le savait. Il se couchait comme dans un lit fait. Soigneusement ! Est-ce que quelqu'un le connaissait ? Comment s'appelle-t-il ? Qu'est-ce qu'il faisait ?
274

Un tel nihilisme se retrouve en partie chez André Kragler, le protagoniste de *Tambours dans la nuit* et chez Edouard dans la version que Brecht et Feuchtwanger tirèrent d'*Edouard II* de Marlowe. Dans le sillage de Baal, ces deux personnages vont à la dérive sans vraiment s'opposer à leur décadence, moins par une pulsion auto-destructive que par une sorte de paresse, de conscience de l'inutilité de tout effort sauf celui de la copulation. Excepté d'*Edouard II*, il est néanmoins évident que des personnages comme Kragler attestent d'une première forme d'identité sociale. Brecht les dote « d'un état civil complet et les inscrivant dans la réalité historique »,²⁷⁵ et cela implique un germe de dialectique entre l'individuel et le collectif qui, par ailleurs, rapproche son propos des problématiques du drame classique » expressionniste. « Arraché » par la guerre à ses anciennes habitudes, à son travail, et surtout à sa fiancée (Anna), Kragler se voit privé, à son retour du front, de tout ce qu'il avait été obligé d'abandonner. Son ancien monde a disparu, il n'a plus de travail et sa fiancée lui a été prise par Murk, plus riche et plus opportuniste que lui (un avatar du *Spissbürger* du drame romantique et expressionniste). Comme tout héros expressionniste, il se trouve donc confronté à une collectivité qui veut le cantonner au rôle de paria :

Kragler -s'est levé : comme je sens que je n'ai ici aucun droit, du fond du cœur, je te prie de venir avec moi à mes côtés²⁷⁶

Derrière ce perdant, chaque acte des *Tambours dans la nuit*, laisse entrevoir une collectivité anonyme, qui n'est pas une simple toile de fond de l'itinéraire du personnage individuel, mais

une sorte de deuxième couche de sa conscience. Au premier et troisième acte, elle est représentée par « la grande ville (...) peinte à la manière d'un dessin d'enfant »²⁷⁷ ; au cinquième acte ce sont « des cris »²⁷⁸ accompagnant la révolution spartakiste, et, au cours de chacun des cinq actes, les explosions provoquées par l'affrontement entre les spartakistes et l'armée. A l'intérieur de cet arrière-fond collectif, la révolution spartakiste, joue un rôle particulier et essentiel. Jamais montrée sur scène, elle progresse comme une sorte d'accompagnement orchestral des dialogues grotesques des personnages. Dans ce rôle, elle gagne en puissance et en urgence à fur et à mesure que la pièce progresse, en établissant une relation faite de parallélismes, d'antagonismes et d'entrecroisements²⁷⁹ avec la parabole de Kragler. Brecht la représente déjà avec des moyens typiquement épiques :

Un marchand à journaux *entre* : Spartakus dans le quartier de journaux ! Rosa la rouge parle en plein air au Tierpark ! Combien de temps encore les bagarres de la populace ? Où est l'armée ? Dix pfennings, monsieur l'artilleur ? Où est l'armée, dix pfennings ?²⁸⁰

La révolution spartakiste crée en outre une dualité²⁸¹ à l'intérieur de l'univers social. Elle déplace la réalité indifférenciée et fondamentalement statique des expressionnistes sur un terrain où un choix devient possible de la part des personnages. Cette dualité, on la retrouve également dans la personnalité de Kragler²⁸² qui renoue avec les héros un peu larmoyants des œuvres de Sorge ou Hasenclever ; il est le « revenant », « le fantôme », « l'ange dans les bistrots du port ». ²⁸³ Il « est sorti d'un roman »²⁸⁴, et semble avoir plus sa place dans un livre que dans la réalité quotidienne :

Balicke- Et vous étiez un héros ? Ca sera dans le livre d'histoire. Mais dans le grand livre il n'y a rien. C'est pourquoi le héros va retourner en Afrique. C'est tout. Conduisez-moi ça dehors ! ²⁸⁵

Pourtant, ce même Kragler se voit également associé au camp sémantique opposé, à celui de l'animalité. Le groupe des petits bourgeois (Munk, M. et Mme Balicke) le désigne en effet comme une « hyène », ou comme un « porc »²⁸⁶ et, puisqu'il a combattu en Afrique où il a tué des « nègres », il sera aussi : « L'amoureux d'Afrique à la peau de crocodile ».²⁸⁷ L'association entre la nature animale et les potentialités révolutionnaires de Kragler est enfin définitivement établie par Balicke, le père d'Anna, qui, plus que Munk, représente le vrai

antagoniste de Kraegler :

Balicke –Spartakus ! Vos amis, monsieur André Kragler ! Vos louches compagnons ! Vos camarades qui hurlent dans le quartier des journaux et qui sentent le crime et l'incendie ! Des bêtes ! (*un silence*) Des bêtes ! Des bêtes ! Des bêtes ! 288

Au-delà de sa signification politique, le fait d'avoir une nature contradictoire sera une particularité de tous les principaux personnages de Brecht en tant que manifestation de leur nature sociale, ainsi qu'un moyen pour liquider l'unité du « *Mensch* » expressionniste. Ainsi, au garçon, au ton prédicateur et vaguement tollérien,²⁸⁹ qui voudrait le soustraire à la dualité zoologique-spirituelle pour le ramener à sa nature purement humaine - «Ca c'est humain ! ça nous concerne tous ! »-²⁹⁰ c'est le même Kraegler qui répond avec agacement :

« Allons, va-t-en ! Maintenant j'en' ai jusque-là ! Qu'est-ce que ça veut dire humain ? »²⁹¹

Si d'un côté cette réplique paraît viser l'aspect édifiant des bons sentiments de l'expressionnisme, elle se donne à voir aussi comme un signe de cette absence de conscience que Kragler confirmera par son repliement final sur ses besoins essentiels et strictement individuels –« J'ai été seul et je vais avoir ma femme »²⁹². Le choix de Kraegler est donc celui du *statu quo*. Son opposition à la société ne s'exprimera pas l'exemplarité idéaliste du *Jedermann* (« Toute le monde », mais aussi « chacun de nous »)²⁹³ expressionniste, mais par l'effacement conformiste du *Niemand* (Personne) :

Augusta : Qui es-tu ?

Kragler, ricanant méchamment : Personne !²⁹⁴

Prolétaire écartelé entre la révolution et un retour (assez sordide) au foyer, il finit pour faire le choix le moins risqué :

« Faut-il que ma chair pourrisse dans le caniveau pour que votre idée aille au ciel ? ».²⁹⁵

De cette façon, il reste dans l'entre-deux de sa condition et tourne le dos à sa seule possibilité de s'inscrire dans une totalité. Il ne faudrait cependant pas croire que le héros brechtien se soit

libéré de la société seulement parce qu'il a choisit de ne plus la déranger. Celle-ci le poursuivra dans la pièce suivante, comme pour l'obliger à participer à son jeu

LE JEU DE LA COMPENETRATION

Garga : Couteau, revolver ou cocktail ?296

Madame Galy Gay: C'est monstrueux !297

De fait, c'est avec Garga, le protagoniste de *Dans la jungle de villes*, que l'on entre dans une nouvelle dimension de la dramaturgie brechtienne et qui engage un tout autre rapport entre personnage individuel et personnage collectif. Les ressorts de la pièce sont sans doute assez obscurs et nous n'avons que de rares déclarations de Brecht pour nous éclairer à son sujet. Il s'agit en fait d'une œuvre expérimentale, d'une sorte d'essai dramaturgique, où l'auteur a voulu représenter la lutte entre deux hommes selon les règles d'un combat de boxe.²⁹⁸ Si, malgré cette posture, *Dans la jungle des villes* représente un passage crucial pour saisir l'évolution de la dialectique brechtienne des personnages, c'est parce que, pour la première fois, on y voit à l'œuvre le démontage et le remontage de l'homme, à travers lequel Brecht portera un coup décisif au concept de héros monadique et que, par là-même, il substitue au concept de la collectivité sociale comme entité écrasante et monolithique celui, beaucoup plus subtil, d'une force stratifié et imbriqué aux tréfonds même de la personnalité.

« Nous n'avons pas d'un côté, la réalité matérielle (notamment la réalité sociale qui serait passible d'une analyse « scientifique » de type marxiste) tangible et garante de la normalité, et d'un autre la vie intérieure des personnages, leurs angoisses, leurs rêves, leurs actes manqués ou plus ou moins dramatiques, bref, le versant psychique (dont révéleraient par exemple les pulsions homosexuelles de Shlink et de Garga) (...) L'irrationnel, ici, est constitutif de la réalité (il me semble donc pas abusif d'affirmer que le "combat" de Shlink et de Garga, pour autant que l'on prenne en compte les obscurités de cette notion qui couvre toute la gamme de relations possible du "psychique" au "spirituel" efface la frontière de l'objectif et du subjectif jusqu'à constituer la ville comme lieu d' "expérience intérieure". » ²⁹⁹

Cette double relativisation représente l'antithèse de la double aliénation du drame expressionniste et de la philosophie de l'essence qui en était à l'origine. Si à l'époque où il

écrivit la pièce, Brecht n'était pas encore marxiste,³⁰⁰ il souhaitait déjà remplacer le concept (essentialiste) de « vision du monde » par celui (plus cinétique) de « *praxis* ». ³⁰¹ Et cette mutation ne serait-elle pas identifiable à celle accomplie par Garga, de la jungle archétypique à la ville moderne:

*Vous observez l'inexplicable corps à corps de deux hommes et vous assistez au naufrage de la région de savanes dans la jungle de la grande ville.*³⁰²

Certes, ce parallélisme n'est pas sans ambiguïté, car si la ville moderne est la nouvelle jungle, cela signifie que la lutte entre Garga et Shlink ne reflète pas un procès socialement circonscrit, mais la morale de l'*homo homini lupus* qui, tout en s'opposant au purement humain wagnérien-expressionniste, n'en représente pas moins une loi éternelle, une « vision du monde » où l'« homme immobile » du drame aristotélicien n'aurait aucune difficulté à se couler. En fait, il nous semble que la double lecture de l'homme à laquelle *Dans la Jungle des villes* pourrait renvoyer - celle pseudo-darwiniste et celle relativiste-sociale³⁰³ -, tient moins au contenu qu'à la forme singulière de l'écriture de cette œuvre : le principe de superposition et de « rhapsodisation » qui domine toute la pièce. C'est cette superposition des différents plans de lecture, le bric-à-brac dont le drame est composé, qui en constitue la portée innovante ainsi que l'attaque la plus directe qui puisse être portée à la conception essentialiste de l'homme et du personnage. Une telle accumulation de matériaux hétéroclites se concrétise dans le formalisme du jeu, dans le « corps à corps » réglant la conduite de Garga et de Shlink. Et c'est pour participer à ce jeu que Garga aura été arraché à sa vie paisible :

Shlink : « Finalement il est sorti de sa peau »³⁰⁴

Brecht réduit donc la partie de subjectivité de son héros pour l'étudier en tant que fragment social en perpétuelle évolution. Dans cette logique, peu importe que le sacrifié soit Garga ou Shlink, ce qui compte c'est qu'il y ait un sacrifié, un holocauste nécessaire au maintien du mécanisme social. Si Garga et Shlink ont pu s'échanger les rôles, c'est qu'ils sont interchangeables. Leur personnalité, leur *karacter* ne sont que des revêtements provisoires déterminés par les conditions matérielles qui à tout moment peuvent se trouver modifiées. De ce

point de vue, la foule anonyme n'est pas non plus une entité extérieure à l'individu et à laquelle ce dernier s'oppose pour retrouver son identité, mais elle est au contraire constitutive de sa réalité profonde et avec laquelle il vivra en perpétuelle contradiction. De fait, c'est dans *La Jungle des villes* que l'on peut observer ce terrain commun entre l'homme et la masse que Toller s'était limité à théoriser, mais que son abstraction formaliste, et surtout son repliement vers la virtualité communautaire, l'avait empêché de concrétiser. Il n'y a plus de place, dans la jungle de ville, pour les utopies d'origines wagnériennes³⁰⁵ -« Le spirituel (...) ce n'est rien... »- ³⁰⁶ qui déplacerait l'enjeu de la lutte, et si la pièce ne fait pas officiellement partie des *Parabelestücke* de Brecht,³⁰⁷ elle en est déjà une parabole au sens où elle exprime le « moyen le plus sur de s'élever au concret ». ³⁰⁸ Certes, ce refoulement d'une altérité invisible ne s'est pas entièrement achevée, et on voit par moments resurgir la vision expressionniste du sujet collectif en tant que visage monolithique et oppresseur et de l'individu, en tant qu'*Übermensch* qui n'accepte pas d'être engobé dans l'anonymat contemporain :

Garga : Ah, toute cette quantité d'autre gens, cette quantité de bonnes gens, toute cette quantité d'autres et de bonnes gens, qui sont aux machines-outils et gagnent leur pain et fabriquent cette quantité de bonnes tables, pour cette quantité de bons mangeurs de pains, toute cette quantité d'autres bons fabricants de tables et de mangeurs de pain avec leurs quantité de bonnes familles, qui sont en telle quantité qui sont déjà toute une foule, et nul ne leur crache dans la soupe, et aucun ne les expédie d'un bon coup-de-pied dans le bon au-delà, et aucun raz-de-marée ne le submerge sur l'air de « Orageuse, la nuit, et la mer monte ». ³⁰⁹

Toutefois, ce ne sont que des sursauts de l'ancien nihilisme, qui, étant donné leur nature épisodique, finissent par entre englobés dans la logique centrifuge du bric-à-brac rhapsodique. Garga sait « qu'on n'est pas libre »³¹⁰ et qu'aucun parcours christique ne pourra lui permettre de reconquérir la liberté ou d'accéder à une autre dimension de l'humain. De même, s'il rêve de temps en temps d'une société qui se trouverait encore une fois dans l'état de nature, à « Tahiti »³¹¹, dans une terre où, comme dans le Samoa des matelots de Goering, la lutte entre les hommes pourrait enfin cesser pour laisser la place à une utopie sinon « purement humaine », tout au moins non entièrement déshumanisée, cette utopie ne sert à Brecht que de faire-valoir pour mettre en évidence l'existence implacable de l'univers social, le passage « du monde des sentiments d'un univers idéaliste à celui des faits, à un enfer matérialiste qui n'a pour lui qu'une vertu (...) : celle d'exister ». ³¹² Ainsi, à la fin de la pièce, Garga, ne choisira

pas de partir pour Tahiti mais pour une autre jungle, celle de New York³¹³ où il pourra continuer à cultiver ses contradictions et la duplicité anonyme de sa nature.

C'est toutefois dans *Homme pour Homme* que Brecht efface les derniers traits du héros expressionniste en remplaçant l'universalité abstraite de l'« Homme » (*Der Mensch*) par celle concrète de l'homme (*der Man*), qui dans ce cas coïncide avec le pronom impersonnel « on » (*Mann*).³¹⁴ La pièce prolonge d'ailleurs naturellement *Dans la Jungle de Ville* : si Garga et Shlinck étaient interchangeables, il est logique que le paisible Galy Gay puisse être aussi un autre homme et, plus précisément, le terrible soldat Jesse Jip. Par rapport à *Dans la jungle des villes*, les prémisses de *Homme pour Homme* sont plus explicitement pirandelliennes : le temps de la personnalité monadique est révolu, et « de toutes les choses certaines la plus certaine est le doute ».³¹⁵ Pirandellien est aussi le ton et le fait qu'il s'agisse d'une « comédie »³¹⁶, d'une œuvre qui ne montre plus une personnalité individuelle en lutte contre le destin, mais des personnages placés tous sur le même plan (anodin) d'incertitude :

Jesse : « L'homme se trouve au centre mais relativement »³¹⁷

Si *Dans la jungle des villes* était copernicienne³¹⁸ par sa volonté de détrôner l'homme en tant que centre du drame, *Homme pour homme* va donc encore plus loin dans cette opération, en se référant avec plus ou moins de sérieux à la théorie einsteinienne en tant qu'exemple scientifique de « désanthropisation » de l'univers, mais aussi, de façon plus subtile, en tant que théorie qui abolit les absolus abstraits de la représentation. A la différence de ce qui arrivait chez Pirandello, une telle relativisation, n'est plus confiée au raisonneur ou n'est plus thématifiée par le procédé du théâtre dans le théâtre, mais éparpillée dans un chœur multiple constitué par des « songs, prologues, épilogues, intermèdes ».³¹⁹ Ces éléments génèrent une « choralisation » et conduisent l'abandon de toute prétention gnoséologique :

Veuve Begbick : Tu a beau regarder le fleuve nonchalant

Qui passe, ce n'est jamais la même eau que tu vois,

Jamais ce qui s'écoule, pas une seule goutte,

Ne remonte à sa source.³²⁰

Cette nouvelle version du *panta rei* d'Héraclite, ainsi que la présence d'un chœur constitué par des personnalités perméables, nous renvoient aux *Mamelles de Tirésias*, une œuvre apparemment très distante de l'esprit brechtien et où, cependant, on retrouve plusieurs procédés ayant contribué à la renommée de l'écrivain allemand : la revue, le collage, le personnage individuel pénétré par une collectivité instable, l'abandon du concept de connaissance pour celui de changement etc. Toutefois, la solution trouvée par Apollinaire aux multiples pulsions de la société moderne, à la « fragmentation », était d'ordre purement vitaliste :

« Mais je ne pense pas que désormais l'on puisse supporter, sans impatience, une œuvre théâtrale où ces éléments ne s'opposeraient pas, car il y a une telle énergie dans l'humanité d'aujourd'hui et dans les jeunes lettres contemporaines, que le plus grand malheur apparaît aussitôt comme ayant sa raison d'être, comme pouvant être regardé non seulement sous l'angle d'une ironie bienveillante qui permet de rire mais encore sous l'angle de l'optimisme véritable qui console aussitôt et laisse grandir l'espérance »³²¹

La lecture de Brecht renvoie quant à elle toujours à une prise de distance, à un *témoignage*³²² que les personnages font d'eux-mêmes et qui suscite naturellement un « questionnement »³²³ d'ordre rationnel. Une différence encore plus importante est le fait que le centre des *Mamelles* ne pouvait être que le *kosmos* où se répandaient les vagues d'énergies engendrées par l'incessant métamorphoses des personnages, chez Brecht, au contraire, le centre (mobile) de la pièce reste le personnage de Galy Gay, celui qui, comme Benjamin le dit, est « sage », car à la différence du héros tragique, il ne s'oppose pas au destin (dans ce cas, et depuis le romantisme, il s'agit du personnage collectif) pour réaffirmer inutilement sa propre personnalité, mais il l'absorbe pour mieux le transformer :

« Car de la sorte, il laisse les contradictions de l'existence pénétrer dans le seul lieu où elles sont finalement surmontables : en l'homme lui-même ». Seul celui « accordé au monde » [*Der Einverstandene* »] a des chances de le changer. C'est ainsi que Galy Gay ce sage solitaire et prolétaire, consent à l'abolition de sa propre sagesse et à l'intégration dans les rangs furieux de l'armée coloniale anglaise. » ³²⁴

De même, la relation du héros brechtien à la technique qui préside à sa transformation est moins optimiste que chez Apollinaire ou les futuristes. Galy Gay ne chevauche pas la technologie pour « multiplier sa personnalité », ainsi que Marinetti le souhaitait, mais il se considère comme le produit du « travail à la machine [et] du travail à la chaîne qui on égalisé la stature du

petit homme et du grande homme »³²⁵ Comme le disent les célèbres vers chantés par la veuve Léocadia Begbick :

«Mais Monsieur Brecht démontre aussi comme
On peut faire tout ce qu'on veut d'un homme
Ce soir même, on va vous le démonter comme on ferait d'une voiture
Sans qu'il ne perde rien dans l'opération »³²⁶

Même s'il faut attendre la deuxième version de la pièce (1938) pour voir Brecht confirmer les aspects les plus strictement politiques de l'instabilité de Galy Gay, il est clair que celui-ci, dès la première version de l'œuvre, n'est pas le *monstrum* magnifiquement gratuit de Jarry,³²⁷ mais la « cinquième roue du char de la technique » ³²⁸ facilement exploitable par les détenteurs du pouvoir. Sa nullité, son être « personne »,³²⁹ voire « un, personne, cent miles », pour citer à nouveau Pirandello, est la porte ouverte à tous les dangers :

« S'il [le petit bourgeois] change, c'est simplement comme il change le galet du ruisseau que polissent les autres galets. S'il progresse c'est encore comme le galet. Comme il ne vise à aucun but, il pourrait en définitive faire n'importe quoi, « selon les circonstances », par exemple, il pourrait même conquérir le monde, comme César. »³³⁰

La fragmentation dont Galy fait preuve peut ainsi se révéler, comme dans *Les Géants de la montagne*, le stade préparatoire à la massification et à ses aspects dictatoriaux. C'est dans cette direction que Galy Gay accomplit son ultime métamorphose. Dans le dernier tableau, il se mue en homme-canon donnant l'assaut à la forteresse Sir el Jowr où vivaient « sept mille réfugiés, des ouvriers, des paysans, tous gens laborieux et aimables ».³³¹ Si cette joute appartient à la deuxième version de la pièce, cet « instinct ancestral »³³² caché derrière la façade débonnaire de la bourgeoisie, Brecht le connaissait déjà à l'époque de la première rédaction d'*Homme pour homme*, lui qui avait assisté à l'écrasement dans le sang de la révolte spartakiste et, à quelques centaines de kilomètres de sa ville natale, à celle encore plus sanglante de la République des Conseils. Et c'est aussi à compter de ces événements que la Bavière incarne l'ordre nouveau de l'Allemagne, ce terrain idéal qui fomenta les tentatives putschistes d'Hitler :

Uria : « Camarades, la guerre a éclaté. Le temps du désordre est passé. »³³³

Si Galy Gay fait le choix de la destruction d'autres êtres humains, la question qui sera désormais au cœur de l'œuvre de Brecht portera sur la manière de transformer l'instabilité du héros en un terrain plus propice au devenir de l'homme. C'est à travers ce questionnement que le souhait de voir disparaître toute totalité alternative (esprit, communauté etc.) s'affirmera dans le théâtre de Brecht et qui débouchera, ainsi que Benjamin l'analyse, sous la forme d'un affrontement nécessaire entre le capitalisme et le prolétariat.

UNE NOUVELLE CHORALITE

La Voix : Aucun verdict n'est encore tombé ?

Le Garçon : C'est encore tout à fait en délibéré.

Brecht, *Tambours dans la nuit*³³⁴

La contribution brechtienne à notre problématique pourrait se conclure sur le personnage de Galy Gay. Ce dernier nous semble en effet incarner de manière exemplaire la déconstruction du héros traditionnel telle qu'elle s'impose à ce moment de l'histoire du théâtre européen. A compter de ce démontage, la voie semble désormais ouverte à toute sorte de métissages entre figures individuelles et figures collectives et qui fomentent la diversité et l'originalité des projets dramaturgiques à venir. Il nous a paru néanmoins opportun de fonder cette perspective en poursuivant l'étude du parcours de la dramaturgie brechtienne à travers notamment deux œuvres qui se situent à l'exacte limite chronologique de notre étude. Il s'agit des *Pièces didactiques* (*Lehrstücke* 1929-30) et de *Sainte Jeanne des abattoirs* (*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, 1931). Les *Pièces didactiques* semblent parier sur la prédominance du collectif en tant que solution aux déchirements dialectiques cohabitant dans l'individualité multiple de Galy Gay. Déjà le chœur d'ouverture du *Vol sur l'océan*, (œuvre qui précède les *Pièces didactiques* mais qui en partage les présupposés formels et idéologiques) s'ouvrait sur la nouvelle parole-clé du théâtre brechtien: l'injonction faite au personnage individuel pour qu'il se mette au diapason d'une nouvelle esthétique de l'ensemble:

La Radio

La Collectivité (*Gemeinwesen*) vous le demande. Refaites
La première traversée aérienne de l'océan
Tous ensemble chantez la partie musicale

Et ensemble lisez le texte.³³⁵

Ce n'est là qu'un des nombreux chœurs qui prolifèrent dans le *Lehrstücke*, et qui représentent presque à chaque fois le visage d'une collectivité communiste ou proto-communiste désormais élevée à l'horizon utopique que l'individu doit s'efforcer d'atteindre. Dans ce rôle de conscience politique du personnage,³³⁶ les chœurs de ces pièces peuvent rappeler le chœur grec, dont ils récupèrent la fonction réflexive et épique, ainsi que le rôle de porte parole des postures politiques de la Cité. C'est donc à une restructuration plutôt linéaire des personnages collectif et individuel qu'on assiste dans les *Lehrstücke*. Certes, la terminologie brechtienne est moins simpliste qu'il y paraît,³³⁷ mais il est patent que, dans pareille entreprise, Brecht affleure souvent un manichéisme qui n'est que le renversement du drame classique expressionniste. C'est par exemple le cas de *La Décision*, où l'injonction du chœur du *Vol sur l'Océan* devient ordre ; le chœur de la collectivité est alors un chœur « de contrôle » :³³⁸

Le Dirigeant : Dans ce cas, vous n'êtes plus vous-mêmes, tu n'es plus Karl Schmitt de Berlin, tu n'es plus Anna Kiersk de Kazan, et toi tu n'es plus Piotr Savitch de Moscou : désormais, vous tous, vous serez sans nom et sans mère, des pages blanches où la révolution écrit ses directives³³⁹

Face à la scission tragique entre collectif et individuel telle qu'on a pu l'analyser dans *L'Homme et la Masse*, Brecht, en opposition à Toller, affirme que c'est l'individu à devoir renoncer à une partie de lui-même pour permettre l'avènement de la collectivité harmonieuse.

Au-delà de ce qu'il peut y avoir de suspect dans cette idéologie du sacrifice à la collectivité, le traitement de la relation entre personnage individuel et personnage collectif nous paraît moins riche dans le *Lehrstücke* que dans *Sainte-Jeanne des Abattoirs*. « Brecht n'avait pas encore compris que ce qui importait, ce n'était pas la disparition du moi, mais la disparition d'une certaine forme du moi »³⁴⁰ ; avec *Sainte-Jeanne des Abattoirs* on retrouvera le thème de

l'impossible conciliation entre l'aspiration de l'individu à construire l'utopie collective et les compromis auxquels il est contraint pour y parvenir. Comme dans *L'Homme et la Masse*, l'héroïne est une jeune femme idéaliste qui voudrait améliorer les conditions du prolétariat, sans pour autant embrasser le choix de la violence :

Jeanne : Moi, je veux m'en aller. Rien de bon ne peut sortir de la violence. Je ne suis pas de leurs. Si dès l'enfance le poids de la misère et de la faim m'avait enseigné la violence, je serais de leurs et je ne poserais pas de questions. Mais là, il faut que je m'en aille.³⁴¹

Il va presque sans dire que, comme dans *La Décision*, Brecht ne recourt au schéma tollérien que pour mieux en renverser les conclusions, et que la pièce vise précisément à condamner le refus de Jeanne à couler son idéal purement humain dans les conditions socio-économiques à même de le concrétiser. Là où *Sainte-Jeanne des abattoirs* se montre plus féconde que *L'Homme et la Masse* ou *La Décision*, c'est moins dans le « message » politique que dans la richesse formelle avec laquelle Brecht en explore les ressorts. Grâce à sa virtuosité métrique³⁴² et dans la manipulation des groupes des personnages, Brecht parvient à créer une sorte de *continuum* choral qui n'empiète jamais sur l'idiolecte des individualités ni sur le contenu politique de l'action. La scène suivante – qui est à sa manière, un mini-drame à stations -, nous paraît bien illustrer celui qu'en opposition à l'*unendliche Melodie* de Wagner, on pourrait définir comme un « discours infini » :

Courant vers le centre ville, Jeanne croise deux ouvriers dont elle entend la conversation

Le Premier Ouvrier

D'abord, ils ont fait courir le bruit que les usines allait retravailler à plein. Une partie des ouvriers a quitté les abattoirs pour pouvoir se présenter demain de bonne heure au travail, et tout à coup on raconte que les usines ne rouvriront plus jamais. Pierpoint Mauler les aurait ruinés.

Le deuxième ouvrier

C'est le communiste qui avait raison. Les masses n'auraient pas du se disperser. Surtout que demain toutes les entreprises de Chicago allaient déclencher la grève générale.

Errant dans les abattoirs, Jeanne entend des voix

(...)

UNE VOIX

Il n'est aucune excuse

Pour qui n'arrive pas. La pierre

N'excuse pas la chute
Celui qui parvient à son but
Qu'il ne dise mot mais remette
Sans récit importun de ses difficultés
Ce qu'on lui avait confié.

Jeanne s'est arrêté. Elle repart dans une autre direction.

UNE AUTRE VOIX (*Jeanne s'arrête*)

Nous t'avions chargé d'une mission ;
Il y allait de notre sort.
Nous ne savions qui tu étais.
De ta mission tu pouvais aussi t'acquitter
Tu pouvais aussi nous trahir.
T'en es tu acquittée ?
(...)

Jeanne reprend sa course et une nouvelle voix l'arrête.

LA VOIX

Où l'on t'attend, il te faut parvenir

*Jeanne regarde autour d'elle ; elle cherche qui la délivrera de ces voix qu'elle entend de
tous les cotés*³⁴³

Cette choralité sociale n'est pas comme celle de Toller –voire celle des *Lehrstücke*- une entité compacte, séparée du personnage individuel, à savoir une multiplicité qui serait résumée au concept aliénant de la masse, mais un personnage rhapsodique dont les nombreuses voix « déchirent » le personnage individuel sans pour autant lui soustraire son épaisseur humaine et sa souplesse. A la différence, de la masse de Toller, la choralité de *Sainte-Jeanne des abattoirs* (composée de bourgeois comme d'ouvriers) n'est pas un postulat, mais, comme le chœur grec, un être, dont la polyphonie est une interrogation adressée au public. C'est à l'intérieur de cette posture ouverte et interrogative que s'inscrit la parodie du classicisme allemand opérée par Brecht à travers la contrefaçon de morceaux de *Jeanne d'Arc au bûcher* de Schiller et du *Faust* de Goethe. Cette parodie ne vise pas seulement à une critique de l'idéalisme qui est à la base du style haut de la tragédie, mais constitue aussi un moyen pour porter le « témoignage dialectique à l'intérieur même du langage, un *Sprachgestus* ». ³⁴⁴ Brecht renoue ainsi avec la complexité formelle et idéologique d'*Homme pour Homme*, tout en lui conférant une forme chorale dont le caractère à la fois classique et anticlassique réfléchit la catégorie « ouverte » de la contradiction. Il est donc logique que, dans la lignée des autres pièces de Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs*

s'achève sur le constat d'une scission propre à l'homme³⁴⁵ ; cet état n'est jamais perçu comme une déchéance qu'il conviendrait de dépasser à travers l'utopie endogamique de la communauté, mais comme une conséquence irréductible et féconde de la nature sociale de l'être humain :

TOUS

En chaque homme habitent
Deux âmes opposées
Et bien loin de porter son choix sur l'une d'elles.
Il lui faut à jamais les garder toutes deux
Homme ! Reste toujours en lutte avec toi-même !
Reste cet être unique et toujours divisé.
Garde ton âme noble et ton âme vulgaire,
Garde ton âme tendre et ton âme grossière
Gardes-les toutes deux !³⁴⁶

Parodiant le monologue de Faust,³⁴⁷ ce chœur nous ramène donc au début de notre étude, et nous permet de mesurer le chemin parcouru depuis la choralité faustienne. Cette dernière faisait de la totalité l'issue vers laquelle devait tendre l'individu soucieux de se soustraire à l'isolement stérile de son drame mental. *Sainte Jeanne* reprend cette aspiration au dépassement mais refuse l'utopie de la totalité unifiante pour lui préférer une plongée dans la réalité fragmentée de la société. Cette dernière brise le cercle de l'œuvre totale³⁴⁸ ; elle fragmente la « connaissance » dans une série « d'actions avortées » et remplace « la puissance monolithique du destin, par « des champs de forces traversés de courants contraires. »³⁴⁹ Contrairement à ce qu'une certaine *vulgata* a pu faire croire, l'obstination de Brecht à ramener ses personnages au contexte social n'est donc l'effet d'un consensus acritique de l'idéologie, mais l'ouverture sur une série des possibles.

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Nous, tous, là

Jean-Luc Lagarce, « Le Pays lointain »

En introduisant cette thèse, nous avons précisé que le personnage collectif n'est pas toujours synonyme de peuple, de foule, de masse ou de toute autre pluralité humaine immédiatement identifiable. Ce personnage, en tant qu'il désigne l'irruption des problématiques sociétales dans l'écriture du drame moderne peut prendre bien d'autres formes et dont nous nous sommes attachés à montrer les différentes facettes et mutations. Par ailleurs, il nous importait surtout de montrer que cette altérité n'était pas seulement nouvelle dans son mode de représentation mais qu'elle induisait également une tension d'un type inédit entre l'individu et le monde. Ainsi a-t-on pu voir que la figure exemplaire du « premier rôle » ne trouvait plus dans la figure plurielle de l'autre un simple faire valoir mais elle se voyait désormais obligé de se construire avec lui, ou à partir de lui, dans un rapport que nous avons qualifié de dialectique.

De *Faust* à *Saint Jeanne des Abattoirs*, c'est l'évolution de ce mouvement dialectique que nous avons décrit et dans lequel nous avons repéré une tension toujours plus vive et surtout toujours plus complexe. De fait, c'est bien l'insistance croissante de cette tension entre l'individuel et le collectif qui impose ce binôme comme l'axe principal et inéluctable autour duquel le drame doit désormais s'articuler.

S'agissant d'un rapport dialectique, il importait aussi d'en montrer les différents moments et la manière dont l'antagonisme initial entre les deux termes conduisait, à terme, à une situation où l'individu devait « composer » avec le collectif dont l'ascension puis l'hégémonie dessinent précisément le cadre chronologique où nous sommes situés.

L'impact de la Seconde Guerre mondiale, l'émergence des sciences sociales, les catastrophes des dictatures, la consommation comme signe de la pénétration de l'économie dans la vie privée n'ont fait que renforcer ce paradigme du drame moderne et ses modalités. Il semble donc logique que, dans ce que Peter Sloterdijk a défini comme la « cinquième modernité », ¹ nous voyons se confirmer notre hypothèse et que ce rapport s'exprime moins à travers la figure de l'opposition wagnérienne ou expressionniste qu'à travers les compromis baudelairiens ou

brechtiens.

Notons cependant que si l'opposition entre l'individu et la société tendait à s'atténuer dans les dramaturgies d'avant-guerre, ce n'était pas pour autant l'indice d'une acceptation de la société dans toutes ses formes aliénantes. Le compromis des dramaturges n'est ni compromission, ni abdication ; c'est bien davantage l'expression d'une résistance par laquelle on souhaitait canaliser la violence sociétale. Cet espoir que Brecht exaltait dans *Homme pour Homme* ou *Sainte Jeanne des abattoirs* fut aussi le terrain d'action de plusieurs dramaturges qui ne songeaient pas tous nécessairement au communisme.

Mais il est évident que ce rapport négocié entre collectif et individu ne sera plus jamais inspiré du même optimisme après la césure de la Deuxième guerre mondiale et les traumatismes collectifs d'Auschwitz et Hiroshima. L'utopie qui animait l'entreprise de Brecht cède en effet la place à une « dialectique négative » telle qu'elle a été formulée par Adorno. Pour le philosophe allemand, dont *Minima Moralia* peut être lu comme une réponse à la Préface de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel et à son éloge dithyrambique de la totalité, le rationalisme auquel Brecht faisait appel pour démasquer l'oppression capitaliste devient précisément la racine d'un pouvoir fasciste et totalisant² et dont Auschwitz aura marqué l'aboutissement catastrophique. Face cette négativité (expressionniste) en soi de la société-histoire, il revenait à l'individu d'assumer « une bonne part du potentiel protestataire », ³ sauf que ce potentiel ne pourrait plus être entendu comme un signe de salut, car « l'existence privée qui tend à se rapprocher de ce que serait une existence digne de l'homme, trahit du même coup cette exigence dans la mesure où celle-ci ne fait pas l'objet d'une réalisation universelle ». ⁴ Ainsi, « le retrait » dans l'individu ne débouche-t-il pas sur la découverte de « l'homme pur », comme Landauer le souhaitait, mais sur un vide, sur un « désenchantement du monde » qui s'impose comme la seule attitude possible face à l'envahissement de la société en tant que "monde de marchandises" ». ⁵

Le théâtre qu'on a dit être celui « de l'absurde » est sans doute le premier à revendiquer cette négativité et à proposer une *koiné* dramatique en phase avec la *cinquième modernité*. Reprenant le travail des avant-gardes, et notamment la notion de « fracture » exprimée par le Surréalisme

entre « imaginaire et réalité », ⁶ des auteurs comme Ionesco ou Adamov opèrent un brassage où dérèglement intérieur et sclérose social coexistent au point de ne plus être réellement séparables. C'est notamment le cas d'Ionesco et du célèbre début de la *Cantatrice Chauve*:

Madame Smith : Tiens il est 9 heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre, du lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. ⁷

Quoiqu'il se refuse à donner une véritable connotation sociale à ses personnages, Ionesco en fait l'identité à partir de leurs tics sociaux et de leur banalité. Mais cette normalité n'est qu'apparente comme en atteste le délire final : « Mariette, cul de marmite, Krisnamurti, - Le pape dérape. » ⁸ Pour autant, cette mise en crise du personnage ne conduit à aucune catharsis ; elle révèle simplement l'absurdité de la « machine humaine » qui s'enraye avant d'en revenir à son anonymat originaire :

Les paroles cessent brusquement. De nouveau lumière. M. et Mme Martin assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement. ⁹

L'interchangeabilité de Galy Gay était dynamique et débouchait inévitablement sur l'action, celle de Ionesco est statique et reste enfermée dans le cercle de la parole stérile.

C'est sur un tout autre ton que le premier théâtre d'Adamov ordonne la compénétration de la société et de l'individu. De *La Parodie* à *La Grande et la Petite manœuvre*, « le monde extérieur et le monde intérieur « se touchent et se heurtent » ¹⁰ et renvoient sans cesse à leur consubstantialité. Adamov fait suivre au moi le parcours parabolique des antihéros kafkaïens écrasés par un pouvoir invisible. Dans ces pièces, le mécanisme social semble prendre un rôle plus activement oppresseur que dans la *Cantatrice chauve*, sans pour autant que cette oppression se concrétise dans une situation sociale déterminée et, surtout, sans que la révolte de l'individu puisse déboucher sur la moindre utopie. Ainsi, dans *La Parodie*, N., le

révolutionnaire, et l'Employé conformiste, sont également annihilés par un pouvoir mystérieux, tandis que dans *La Grande et la Petite manœuvre*, la « Voix des moniteurs » contraint sans cesse le Mutilé à des « séances tenant à la fois de l'entraînement militaire et de la gymnastique »¹¹. Cette vision de la dialectique individuel/collectif peut donc rappeler la double aliénation des expressionnistes, dont Adamov récupère d'ailleurs la métaphore de la société-machine :

*Au fond de la scène quatre Manchots dont le Mutilé – tout à fait à droite - tapent à la machine à l'aide d'un dispositif fixé sur leurs moignons. Ils sont attentifs. Seul, le mutilé se retourne de temps à autre, furtivement. La Surveillante, une grosse femme en tailleur, va de l'un à l'autre des manchots et rectifie leurs attitudes*¹²

La différence entre le héros d'Adamov et celui des expressionnistes c'est que le premier ne manifeste aucune volonté d'opposer son humanité à l'engrenage qui l'écrase. Incapable de décrire son malaise, il ne peut que seconder le dessein de la société qui vise à le réduire à un objet, et en poussant jusqu'au bout son procès de « mithridatisation ».¹³

Peut-on croire que Beckett se soustrait à cette poétique de l'imbrication et qu'il contredise l'adage selon lequel aucun homme n'est une île ? Il serait difficile de le nier, et la collectivité, dans l'œuvre de Beckett, semble toujours briller par son absence. Elle est proche de ce désert indescriptible que Hamm et Clov - mi angoissés, mi amusés - contemplent à travers les « deux petites fenêtres haut perchées »¹⁴ de leur bunker. Mais n'y aurait-il pas une éloquence paradoxale dans cette absence ? Ne serait-elle pas signe d'un refus porteur de ce salut (désespéré) qu'Adorno - qui reconnut justement Beckett comme son meilleur interprète - postulait comme seul refuge de l'humanité après la mort de la dialectique positive :

« Etre sociable, c'est déjà prendre part à l'injustice, en donnant l'illusion que le monde de froideur où nous vivons maintenant où nous vivons maintenant est un monde où il est encore possible de parler l'un avec les autres »¹⁵ (...) Il n'y a pas moyen d'échapper au système. La seule attitude défendable consiste à s'interdire toute utilisation fallacieuse de sa propre existence à des fins idéologiques... »¹⁶

Le refus obstiné que les personnages beckettien¹⁷ opposent à toute sorte d'interprétation et leur progressive retraite vers le noir pourrait ainsi être interprétés comme un renoncement à entrer dans un monde aliéné. Ne pas nommer le « système » serait pour eux la seule antidote à son pouvoir de contamination. Pour rester dans le ton de ce jeu paradoxal, on pourrait aller jusqu'à dire que le drame de Beckett est une prise de distance du monde sans le monde, une *Verfremdung* qui traduit une *Entfremdung*. Alors que le projet joycien visait à reproduire le monde à travers le kaléidoscope de la parole, l'œuvre de Beckett semble fondée sur un « non » antithétique au « oui » orgasmique par lequel Molly Bloom adhère au « cauchemar de l'histoire ».¹⁸ Contrairement au personnage d'Ulysse, cet homme pénétré par la réalité extérieure et qu'il ne cesse de charrier avec lui au cours de son périple (ce qu'on pourrait appeler le paradigme odysseén du drame contemporain), Beckett oppose le statisme d'une « intériorité close ».¹⁹ De ce fait, comme le pointe Joseph Danan, le monologue de Beckett, contrairement à celui de Joyce, n'est ni une plongée dans l'intériorité profonde ni une restitution du monde à travers cette intériorisation, mais « le lieu de la parole la plus intime » qui se révèle comme « celui de la plus grande dépossession de la "pensée du dehors" »²⁰; un « mouvement crépusculaire » où la « double extinction du moi et du monde » est « toujours au bord d'être achevée »²¹. De même, on pourra dire que Beckett oppose au monologue joycien fondé sur le montage²² le solipsisme de Cotrone des *Géants de la Montagne*, mais privé de la magie postiche de la théâtralité intérieure, comme pour mieux le réduire à un discours retiré du monde.

Si le théâtre de Beckett esquive soigneusement tout rapport entre l'individu et le monde, celui d'Heiner Müller peut en être rapproché dans la mesure où il naît sur les cendres de cette dialectique. Pour Müller, seule la faillite beckettienne²³ (la même que celle assumée par Cotrone et ses guignards) est devenue significative dans un lieu où le drame est lui-même en faillite puisqu'il ne dispose plus d'un « public »²⁴ lui permettant de faire surgir le monde. Cela revient à enterrer conjointement l'esthétique brechtienne et l'utopie politique qui la justifiait, funérailles que Müller célèbre dans *Mauser*, « congé de la pièce didactique », où il montre qu'il n'y a plus aucun choix à accomplir²⁵ dans un monde où l'utopie et l'histoire ont consommé leur divorce. De ce fait, il semble revenir à l'antithèse expressionniste de l'homme et de la machine²⁶, et de la

révolution en tant qu'expression de cette machine. Toutefois, à la différence des expressionnistes, c'est cette même utopie sociale (au sens de *Gesellschaftlich*) qui représente ici l'idéal perdu. Son absence n'est pas une latence métaphysique (comme celle de la communauté wagnérienne ou expressionniste), mais une disparition définitive qui ne fait qu'anticiper celle de l'individu biologique.²⁷ Ce qui reste après la fin des utopies c'est le capitalisme qui ne s'oppose plus à l'individu, mais qui le pénètre, le disloque et le disperse.²⁸ C'est en raison de cette vision résiduelle que Muller peut abandonner la grande histoire pour se replier sur le « fragment »²⁹ et le « microcosme »,³⁰ car cette réalité en miniature, presque « intime »³¹, mais d'une intimité envahie par le monde, restitue plus fidèlement la relation entre l'individu et la société que le « grands récits »³² de l'histoire où on aurait encore l'illusion que quelque chose est en train de se passer, qu'il existe encore une dialectique. De ce post-modernisme funèbre,³³ *Hamlet-Machine* est un exemple parfait. Le point de départ est adornien, au sens où le texte se présente comme un long ressassement de l'intellectuel déplorant son inutilité et son échec face à l'histoire.³⁴

J'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les ruines de l'Europe. Les cloches annonçait des funérailles nationales, assassin et veuve un couple, au pas de l'oie derrière le cercueil de l'éminent cadavre les conseillers se lamentent en deuil mal rétribué.³⁵

Si l'œuvre de Beckett représentait le seule débouché possible de la négativité adornienne, celle de Muller en montre les présupposés sociaux et le schéma théorique. Winnie, dans *Ah, les Beaux Jours*, débitait son monologue « petit mamelon d'herbe brulée »,³⁶ qui voulait être un symbole atemporel et dantesque de l'aliénation ; le monologue « choral » et même « collectif »³⁷ d'Hamlet prévoit la continuité entre la parole du personnage et la collectivité du décor, avec le deuxième qui ne cesse de se superposer au premier, de l'invalider, même lorsque celui-ci a démissionné de son statut oraculaire :

Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue pas de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le

décor, des gens que mon drame n'intéresse pas, pour des gens qu'il ne concerne pas. Moi non plus, il ne m'intéresse plus. Je ne joue plus. (Des machinistes, à l'insu de l'interprète d'Hamlet, installent un réfrigérateur et trois postes de télévision. Bruits de réfrigérateur. Trois programmes, sans le son.)³⁸

TROIS MODELES

Muller représente donc la fin d'une époque, celle qui été née sur l'espoir plus ou moins malmené de l'utopie, et, par conséquent, celle d'une certaine conception de la dialectique entre personnage individuel et personnage collectif. La génération suivante est marquée par un groupe d'auteurs que Catherine Naugrette a qualifié de « *paniques* », car ils expriment « une panique profonde, objective, inéluctable, qui s'avère consubstantielle d'une écriture dramatique à laquelle elle s'identifie désormais ». ³⁹ Plusieurs de ses auteurs (J.-M. Koltès, Sarah Kane, Mayenburg, Sbrljjanovich, auxquels on pourrait ajouter Rodrigo Gracia) récupèrent la violence de certaines œuvres de Muller, mais, à la différence du dramaturge allemand, ils ne la mettent plus en relation avec le spectre de l'utopie. Quoique cette violence puisse paraître comme une marque de fabrique parfois facile et tenant lieu de profondeur (Lukacs aurait parlé d'une « déréluction toujours plus grande »), elle se justifie par le fait que, dans une époque post-utopique, cette manifestation la seule vérité inéluctable. De fait, si la violence est bien le lieu commun de tout ce répertoire, elle est aussi le lien qui articule tous les personnages – qu'ils soient bourreaux ou victimes –, c'est leur seul rapport au réel et l'ultime fondement de leur vie sociale.

C'est dans ce cercle vicieux que tourne *Roberto Zucco* de Koltès. Selon Muller, « l'assassin c'est le dernier être humain à chercher un contact, pendant que le reste de l'humanité ne fait plus que se croiser sur des escaliers roulants. Dans un tel monde, l'assassinat, le conflit, devient synonyme d'humanité. » ⁴⁰ De ce fait, la pièce renoue avec de la poétique expressionniste, dont elle récupère l'opposition entre individu et collectivité en tant que modèle dramatique valable au-delà de ses origines spiritualistes. « Koltès », en effet, « exhausse la figure du Solitaire et nous invite à regarder le monde à travers le regard halluciné du protagoniste ». ⁴¹ Comme le

héros « classique » expressionniste, Zucco est un « parricide », un « arraché »⁴² qui cherche à échapper à « un univers carnivore toujours prêt à phagocyter l'individu ».⁴³ La peur panique que Zucco ressent pour autrui est en effet celle de « l'homme »⁴⁴ face à la société-machine :

Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant des tueurs en même temps. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à tuer entre eux (...) Ils sont comme des rats dans de cages de laboratoire.⁴⁵

La peur de l'autre devient ainsi violence sur l'autre, l'arme de la répression, celle de la révolte. Mais cette prédilection pour l'excès n'est cependant pas le seul ressort de la poétique néo-expressionniste. Outre le cas de Kroetz et Bond qu'analyse Jean-Pierre Sarrazac, le modèle conflictuel expressionniste se décline sur des modes plus intériorisés et dans des situations également plus anodines. C'est le cas des certaines pièces de Philippe Minyana, où le personnage central traverse un univers social déchu avec lequel il ne parvient jamais à instaurer une véritable communication :

Roberta.- Qu'as-tu fait aujourd'hui dans le monde extérieur?

*Un Homme lui répond. Mais comme il est à l'extérieur, et que la fenêtre n'est qu'entrouverte, on ne comprend pas ce qu'il répond.*⁴⁶

La différence entre Myniana et Koltès, ne tient pas seulement à la stature de leurs personnages –hors normes chez Koltès, obstinément quotidiens chez Minyana - mais au dispositif rhétorique qui les relie au monde. On observe ainsi chez Mnyana une « variété des dispositifs citationnels »⁴⁷ qui font basculer le modèle expressionniste de l'opposition déclamée dans une sorte de « choralité intérieure ». La singularité de cette situation est qu'elle vide la scène de ses protagonistes pour laisser place à un monologue intérieur :

Le soleil s'est levé et a doré les bords des nuages/c'est samedi dit Sadi et elle se fait illico un chignon/réparons ce qu'il y a réparer di Fredo le ferrailleur à Marco l'autre ferrailleur/ Sadi travaille à la fabrique des biscottes/elle a rencontré récemment Paulo qui a fait plier Peugeot/Il était à la CGT/et il a fait plier Peugeot/Peugeot lui avait dit si vous l'êtes à la CGT vous ne le serez pas technicien/Paulo est allé aux prud'hommes/et Peugeot a plié à cause des prud'hommes/hélas Paulo a un ulcère à l'estomac/fais-toi soigner a dit Sadi...⁴⁸

Ici, nulle identité repérable, mais un entrelacs de personnages presque indistincts dont les voix se relaient et tressent un espace à la fois commun et irréductible à l'unité.

Une telle choralité qui oscille entre l'individualisation et la pluralité anonyme semble réfléchir un monde où, après la chute du mur de Berlin, les oppositions idéologiques se brouillent et se recomposent de manière diffuse. A l'image de l'espace social de la toile, cette polyphonie se fonde sur le partage dans la différence. C'est à cette communauté en mouvement que renvoie le concept de « Multitude » élaboré par Michael Hardt et Toni Negri. Pour les auteurs, la Multitude se différencie du peuple (qui fait de la population une unité singulière et qui repose implicitement sur un fondement ethnique), de masse (trop indifférencié) et de classe ouvrière (trop socialement délimitée), pour constituer « un réseau ouvert et expansif dans lesquels toutes les différences peuvent s'exprimer librement et au même titre ; un réseau qui permet de travailler et de vivre en commun ». ⁴⁹ Contrairement à la dialectique négative d'Adorno dans laquelle l'individu se sauvait « par le retrait », le concept de Multitude est porteur d'une dialectique sociale d'autant plus aiguë qu'elle s'appuie sur l'« identité singulière » et sur les « différences de culture, de couleur, d'ethnicité, de genre et de sexualité ». ⁵⁰ Cela signifie que même le regard de l'individu marginal peut être un prisme dans lequel se retrouve le monde et ses contradictions, et non simplement sa vision formalisée telle que nous la renvoyait l'intériorité du héros expressionniste.

Sans renvoyer explicitement au concept de Multitude, c'est sans doute à un même type de réalité tout à la fois collective et individuelle, que s'articule un autre monologue : *Ma Solange*, l'œuvre la plus vertigineuse de Noëlle Renaude :

Pierrot, jamais lundi.
Limaces, limaces, taupes, échantillon poudre.
Donner camembert, penser Camille.
Envie Gaspard. Chatouille. Pas dit jamais. Oh la la.
Foudre dans le ventre. Trop mal. ⁵¹

A l'image du monologue de Joyce, celui Renaude n'est pas une simple plongée dans les

profondeurs de la psyché, mais une itinéraire odysséen au cours duquel le monde reste pris dans les filets du moi et se voit par celui-ci restitué... au monde. De ce fait, à travers « l'impersonnage » d'Axel Roux, Renaude semble concilier les tendances centrifuges et centripètes dont cette recherche a souligné les antagonismes⁵², car l'« environnement » de *Ma Solange*, ainsi que celui d'autres pièces de Renaude (*Par les routes*, 8), se construit *hic et nunc* à partir des mouvements suggérés par la situation d'énonciation⁵³. « Espace mental », « social » et « textuel »⁵⁴ se superposent pour donner vie à un « paysage de l'errance »⁵⁵ qui est aussi une façon pour dissoudre et à la fois dilater les personnages individuels dans l'espace multiple de la collectivité :

Le personnage fuit, il est poussé vers la sortie. Mais cette disparition ne se résume pas à une sortie de scène. Pour être plus précis, on pourrait même dire qu'il s'évapore dans le drame, laissant derrière lui ses attaches intimes personnelles. Il ne restera bientôt de lui que son absence.⁵⁶

D'un autre côté, le recours de Renaude, Novarina ou Lemahieu à la tradition de la « parlerie » qui fait tout passer par la « parole-récit »⁵⁷ et au recyclage perpétuel du texte⁵⁸ constitue une continuation du *Sprachegeist* brechtien et de sa volonté de prendre ses distances avec le monde pour mieux le décrire et le mettre en question. Par là-même, il s'agit aussi d'ouvrir le lyrisme du sujet à la dialectique à travers l'insertion des *ready-made* objectifs.

Le troisième modèle, lui aussi lié concept de multitude, pourrait être celui de la *choralité explicite* ou *extérieure*, celle qui s'exprime à travers une pluralité des personnages dont les voix, cependant, s'entrelacent jusqu'à constituer un tout fragmenté. L'auteur qui, mieux que tout autre, a su donner vie à des personnages choraux est peut-être Michel Vinaver. Des *Coréens* (1955) au *11 septembre 2001* (2001) n'a cessé de peindre des personnages parfaitement individualisés, mais en même temps irrémédiablement pris dans la machine du processus social. C'est le cas de *La Demande d'emploi* où Vinaver, par « le jeu d'un montage, (...) fait coexister (...) des espaces et de temps différents ». Ainsi, l'« unicité de chaque dialogue (qui pourrait correspondre à une situation d'énonciation précise, avec ses critères spatiotemporels bien définis) se fissure et vole en éclats »⁵⁹ :

Nathalie : oh aller à Londres avec toi ? on se promènera dans Kings Road et à Carnaby Strett on dévalisera le magasin on fera la tournée des pubs.

Fage : Mon petit lardon aller à Londres en ce moment pour le plaisir.

Wallace : Vous avez l'air de mastiquer avez-vous quelque chose dans la bouche ?

Fage : Ca a été pour moi un réel soulagement

Wallace : En sept ans vous aviez triplé le chiffre d'affaire réorganisé la force de vente structuré la clientèle introduit les méthodes promotionnelles.

Louise : Embrasse-moi

Nathalie : Il est très chouette Griffith le prof d'anglais ce matin

Louise. Tiens-moi fort

Fage : Bien entendu Bergogna était télécommandé.⁶⁰

Un autre exemple de choralité extérieure, apparemment moins attentif au statut social des personnages, pourrait être celui proposé par Jean-Luc Lagarce dans une de ses dernières pièces, *Le Pays Lointain*. Si le modèle narratif qui est à l'origine de la pièce est celui du fils prodigue⁶¹ Lagarce le soumet ici à un procès de dilatation qui fait tomber les barrières de l'univers personnel pour le mêler à la réalité extérieure. Ainsi, au fur et mesure que les chœurs des personnages entrent en scène (Chœur de Femmes, Chœur des Abandonnés, Chœur des Guerriers etc.) le noyau intimiste du personnage initial déflagre dans une série des chœurs renvoyant à leur tour à une choralité plus vaste générant une véritable chaîne cosmique :

Suzanne –Et parfois, nous les filles, nous mettons ensemble, les filles, les femmes de ta vie, le groupe des femmes de ta vie. Cela fera choral.

(...)

Et les épouses encore, jouées par les mêmes en pur souci d'équité, les épouses trop aimées, par comparaison, des hommes aujourd'hui délaissés à leur tour.

Et toutes ainsi, encore, par profession, ou rang d'âge ou couleurs de cheveux et toutes encore, par corps de métier, les rousses, les toutes-rousses, le blondes et les brunes et les explorées, la rieuse qu'on préféra...⁶²

Le mythe du fils prodigue se confond de la sorte à celui d’Ulysse, qui, fidèle à la définition de Joyce, se révèle « le plus humain »⁶³ ; c'est l'individu le plus imperméable au monde, le plus éloigné de toute « substantialisation » du personnage, de toute clôture. De même, s’il existe sans doute une référence au métathéâtre pirandellien dans le *Pays lointain*, la principale différence entre la pièce de Lagarce et les *Six personnages* tient à ce que le dispositif métadramatique crée par Lagarce n’entérine jamais la fracture avec le monde, ni ne compense l’instabilité de ce dernier. Il l'assume au contraire et se joint à lui, confondant matière vitale et matière dramatique. Comme chez Strindberg, les personnages du *Pays Lointain* sont à la fois acteurs et narrateurs, témoins et témoignages, donnant ainsi vie à « une choralité qui remet en cause la conception du dialogue interhumain ». ⁶⁴ Comme celle de Brecht, quoique sur un autre registre, cette choralité est formée « par bribes et par fragments », assemblée selon les modalités du « collage », de « l’assemblage », du « puzzle ». ⁶⁵ Ainsi, l’individuel et le collectif se fondent-ils dans un moi-nous voué à une incessante métamorphose:

Louis. -Toi

Et la foule encore des autres, essentiels, entraperçus, ceux-là qui sont tous les autres personnages de notre vie. Tous ceux-là qui font la vie d’un seul homme.
Et chacun encore, renvoyant à la multitude des gens croisés à nouveau, et ainsi encore, de suite, à l’infini. D’un seul homme sans qualités, sans histoire, tous les autres hommes. ⁶⁶

Au terme de cette étude et du bref énoncé de ses perspectives contemporaines, nous ne pouvons que constater l’écart qui marque les conceptions théâtrales de l’après-guerre de celles qui ont été retenues dans notre recherche. Parallèlement au brouillage des écoles, mouvements et programmes qui articulent (au moins schématiquement) l’aventure du drame contemporain, l’identité des personnages connaît une même crise d’identité qui se solde par l’approximation de leurs caractérisations. La situation classique sur laquelle nous avons construit notre dialectique et qui relayait le couple traditionnel « sujet- opposant(s) » se voit désormais déplacée voire

annulée par différents facteurs.

Sans pouvoir ni vouloir ici énumérer ici l'ensemble des paramètres qui ont influé sur la redistribution de ces rôles et emplois, relevons simplement que les notions de sujet et de collectivité n'obéissent plus aux mêmes définitions et ne recouvrent plus les mêmes territoires.

Que la notion de sujet soit devenue problématique est devenue une évidence depuis Freud et Lacan, et il ne fait pas de doute que la mise en crise de cette notion dépasse largement les situations pathologiques. Parallèlement, la notion de « personne » (dont l'origine étymologique « persona » est directement liée à notre domaine) a fait l'objet de nombreux questionnements tant anthropologiques que juridiques et qui sont symptomatiques d'un statut identitaire problématique. Est-il d'ailleurs indifférent que la notion de personnage s'estompe aujourd'hui au profit d'un discours contemporain plus centré sur le corps et ses polyphonies?

Ce passage de l'ipséité à la corporéité participe de cette réification de la personne, du glissement du qui au quoi. Le passage de l'état de sujet à celui d'objet n'est donc sans doute pas étranger non plus aux troubles de la personnalité du sujet théâtral et à ses dérives vers l'indistinction.

L'autre terme de notre dialectique – celui que nous avons désigné comme « personnage collectif » - n'est pas plus indemne des dérives sémantiques occasionnées par les mutations radicales des structures politiques ou économiques de la seconde moitié du XX^e siècle. L'identité de ce qui qualifie une collectivité fait précisément partie des problèmes les plus aigus de l'époque contemporaine (tant sur le plan géopolitique que sur le plan ethnique). L'insistance du discours philosophique sur la notion de *communauté* en serait sans doute l'indice le plus probant et ne ferait que prolonger l'inquiétude et la résistance que nous avons déjà analysées ici à l'encontre de l'empire impersonnel et aliénant de la société. A cet égard il n'est pas indifférent que le terme de « collectif » se soit identifié à une forme de structure théâtrale qui a surgi au plus fort des luttes politiques et des débats idéologiques des années soixante et soixante-dix. Ce sursaut de l'utopie révolutionnaire venait naturellement relayer d'autres problématiques liées notamment à la notion de « public » et dont l'expérience du TNP ou celle du Festival d'Avignon auront été le parangon. De là tout une mouvance, celle d'un théâtre militant qui façonne un regard critique sur les différentes formes d'oppression d'une société dite de consommation. A partir des modèles du Living Theater ou de Grotowski de nombreuses expériences collectives

comme celles du Théâtre du Soleil ou, à un degré moindre, de nouvelles formes de travail comme à la Schaubühne ou au TNS, traduisent un idéal communautaire qui tente de faire de la scène un lieu didactique (et parfois édifiant) des conflits d'intérêt qui opposent les classes sociales; en ces divers lieux le théâtre se revendique significativement comme une « école du regard et de l'écoute » (Antoine Vitez). Que ce soit à travers la relecture des classiques ou la collecte de paroles prolétaires (*La jeune Lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras* - Théâtre de l'Aquarium, 1976), l'image de la société ne cesse donc d'affirmer sa présence comme protagoniste incontournable mais de moins en moins individualisés, de plus en plus mutualisés, « communautarisés ».

Mais ces formes protestataires ou contestataires qui font du théâtre le lieu d'enjeux collectifs parviennent-elles mieux que celles d'autrefois à circonscrire l'identité toujours mouvante du spectre sociétal et de ses processus de contrainte ou d'aliénation? A l'ère du post modernisme, de la faillite des idéologies et de la « fin de l'histoire », l'image du collectif tendrait plutôt, au même titre que celle de l'individu, à se diluer ou à se fragmenter. L'horizon du monde devient flou et les feux de la rampe peinent à en éclairer les contours. Quel personnage serait d'ailleurs assez difforme pour tenir le rôle de la mondialisation? Et quel autre saurait caractériser les « dictatures diffuses » (Guy Debord) pour incarner idéalement le spectacle de la « société du spectacle »?

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS PRIMAIRE

Ancey, Georges. « L'École des veufs » [1889], *Théâtre*, Paris : Nizet, 1968, p. 119-229.

Apollinaire, Guillaume. « Les Mamelles de Tirésias » [1917]. In *Œuvres Poétiques*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1956. Texte établi et annoté par Marcel Adema et Michel Décaudin, p. 863-913.

Baudelaire, Charles. « Edgar Allan Poe, sa vie et ses oeuvres » [1852]. In E.A. Poe, *Œuvres en prose 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1976. Texte établi et annoté par Claude Pichois, p. 296-318. Verifier notes

Baudelaire, Charles. « La Fin de Don Juan » [1852-53]. In *Œuvres complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1975. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, p. 627-628.

Baudelaire, Charles. « Le Peintre de la vie moderne ». In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1976 [1863]. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, p. 683-724.

Brecht, Bertolt. « Baal » [*Baal*, 1919] », trad. Guillevich. In *Théâtre complet 1*, Paris : L'Arche, 1974, p. 7-67.

Brecht, Bertolt. « Dans la jungle des villes » [*Im Dickicht der Städte*, 1924], trad. Jean

Jourdheuil et Silvie Muller. In *Théâtre complet 1*, Paris : L'Arche, 1974, p. 123-184.

Brecht, Bertolt. « Homme pour Homme » [*Mann ist Mann*, 1926], trad. Geneviève Serreau et Benno Benson. In *Théâtre complet 1*, Paris : L'Arche, 1974, p. 247-317.

Brecht, Bertolt. « La Décision » [*Die Massnahme*, 1930], trad. Edouard. Pfrimmer. In *Théâtre complet 2*, Paris : L'Arche, 1974, p. 209-237.

Brecht, Bertolt. « Sainte-Jeanne des abattoirs » [*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, 1931], trad. Gilbert Badia avec la collaboration de Claude Duchet. In *Théâtre complet 2*, Paris : L'Arche, 1974, p. 239-351.

Brecht, Bertolt, « Tambour dans la nuit » [*Trommeln in der Nacht*, 1922], trad. Jean Jourdheuil et Sylvie Muller. In *Théâtre complet 1*, Paris : L'Arche, 1974, p. 69-121.

Busnach, William (En collaboration avec Octave Gastineau). « L'Assommoir ». In *Trois pièces tirées des Romans*, Paris: Charpentier, 1884 [1881], p. 41-193.

Claudel, Paul. « Tête d'Or » [1888]. In *Théâtre 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1967. Édition revue et augmentée. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 31-167.

Claudel, Paul. « Tête d'Or » (Deuxième version) [1893]. In *Théâtre 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1967. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 169-302.

(Corra, Marinetti, Settimelli et ali.). *Il Teatro Futurista Sintetico*, Milano: Biblioteca Teatrale dell'Istituto Editoriale Italiano 10,1915, 31 p.

(Corra, Marinetti, Settimelli et ali.). *Il Teatro Futurista Sintetico*, Milano: Biblioteca Teatrale dell'Istituto Editoriale Italiano 10,1916, 29 p.

(Corra, Marinetti, Vasari et ali.). *Théâtre futuriste italien : anthologie critique*, tomes 1 [1915-1916] et 2 [1914-1933], trad. Giovanni Lista et Claude Minot. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1976. Textes recueillis, notés traduits et présentés par Giovanni Lista. Traduction de *L'Angoisse des machines* par Jean Chuzeville, 245 p. et 268 p.

Dujardin, Edouard. *Antonia : légende dramatique*, Paris: Mercure de France, 1899. *Antonia* [1891], *Le Chevalier du passé* [1892], *La Fin d'Antonia* [1893], 275 p.

Goering, Reinhard. « Bataille navale » [*Seeschlacht*, 1918], trad. Philippe Ivernel. In *Actualité du théâtre expressionniste*. Actes de la journée d'étude organisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, le 11 février, 1995. Avec le concours du Centre de recherches sur la poétique du drame moderne de l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Louvain la Neuve : Etudes théâtrales, 1995, p. 112-138.

Goering Reinhart. « Seeschlacht » [1918]. In *Prosa, Dramen, Verse*, München: A. Langen &

G. Müller, 1961, p. 269-318.

Goethe, Johan Wolfgang. « Faust (1ère partie) » [*Faust*, 1808], trad. Gerard de Nerval. In *Théâtre complet*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 953-1070.

Goethe, Johan Wolfgang. « Faust (2ème partie) » [*Faust. Eine Tragodie. Zweiter Teil in fünf Akten*, 1831], trad. Suzanne Paquelin. In *Théâtre complet*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 1071-1328.

Goethe, Johan Wolfgang. « Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister » [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1797], trad. Blaise Briod. In *Romans*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1954, 383-956.

Gourmont, Rémy de. *Lilith*, Paris : Presses des Essais d'art libre, 1892, 107 p.

Gourmont, Rémy de. *Théodat*, Paris: Revue indépendante, Avril-juin 1889, n°30, 31, 32, p. 391-425.

Hasenclever, Walter. « Der Sohn ». In *Dramen*, Berlin: Die Schmiede, 1924 [1914], p. 3-148.

Hasenclever, Walter. « Le Fils », [*Der Sohn*, 1914], trad. Camille Demange. in «Théâtre et Université», n° 16, avril, 1969. Reprise in *Actualité du théâtre expressionniste*. Actes de la journée d'étude organisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain le 11 février, 1995. Avec le concours du Centre de recherches sur la poétique du drame moderne de l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Louvain la Neuve : Etudes théâtrales, 1995, p. 19-20.

Hauptman, Gerhart. « Die Weber » [1893]. In *Das Gesammelt Werk*, Bande 2, Berlin: Surkhamp, 1942, p. 1-102.

Hauptman, Gerhart. *Les Tisserands* [*Die Weber*, 1893], trad. Jean Thorel, Paris : Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 141.

Hölderlin, Friedrich. « La Mort Empédocle » [*Der Tod des Empedokles*, 1799. 1^{ère} publication 1920], trad. Robert Rovini. In *Œuvres*, Paris : Gallimard, La Pléiade, Paris, 1967, p. 465-581.

Ibsen, Henrik. « Peer Gynt » [*Peer Gynt*, 1867], trad. Régis Boyer. In Ibsen, Henrik, *Théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2005, p. 237-361.

Ibsen, Henrik. « Un Ennemi du peuple », [*Ein Folkefiende*, 1882], trad. Terje Sinding. In *Les Douze dernières pièces*, t. 2, Paris : Imprimerie Nationale : coll. Le spectateur français, 1991, p. 13-139.

Johst, Hans. *Der Einsame : eine Menschenuntergang*, Munchen: Delphin, 1917, 77 p.

Jullien, Jean. « La Mer » [1891]. In *Le Théâtre vivant*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 281-395.

Kaiser, Georg. « Du matin à Minuit » [*Von Morgens bis Mittenachts*, 1912-1917], trad. par René Radrizzani. In *Du Matin à minuit* suivi par *Les Bourgeois de Calais, Alcibiade*, Paris : L'Arche, 1994, p. 7-75.

Maeterlinck, Maurice. « Les Aveugles » [1890]. In *Œuvres II: Théâtre I*, Bruxelles : Editions complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix, p. 281-325.

Mallarmé Stéphane. « Le Livre » (1866 ?-1901). In J. Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Gallimard, 1977, p. 156-380.

Mallarmé Stéphane. « Notes en vue du Livre » (1866 ?-1901). In *Œuvres Complètes I* Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 945-1060.

Marinetti, Filippo Tommaso. *Le Roi Bombance*, Paris : Mercure de France, 1905, 268 p.

Mirbeau, Octave. « Les Mauvais Bergers » [1898]. In *Théâtre Complet*, tome 1, Eurédit, coll. Théâtre du monde, 2003, p. 39-150.

Pirandello, Luigi. « Les Géants de la Montagne » [*I Giganti della Montagna*, 1934], trad. Paul Renucci. In *Théâtre Complet*, tome 2, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1985. Edition publié sous la direction d'André Bouissy et de Paul Renucci, p. 1031-1086.

Pirandello, Stefano. « Reconstitution du troisième acte des *Géants de la montagne* » [Ricostruzione del terzo atto dei *Giganti della Montagna*, 1938], trad. Paul Renucci, « Notices aux *Géants de la montagne* ». In Pirandello, Luigi, *Théâtre Complet*, tome 2, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1985. Edition publié sous la direction d'André Bouissy et de Paul Renucci, p. 1594-1599.

Poe, Edgar Allan. « L'Homme des foules » [*The man of the crowd*, 1840] trad. Charles Baudelaire. In *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1951. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, p. 311-320.

Reinhard Sorge. *Der Bettler*, Berlin: Fischer, 1919 [1912], 167 p.

Schuré, Edouard. *Le Théâtre de l'âme*, 1ère série, Paris : Perrin, 1900-1905. *Les Enfants de Lucifer* [1900], *La Sœur gardienne* [1900], 327 p.

Sorge Reinhard. « Le Mendiant, (Extrait) » [*Der Bettler*, 1912], trad. Camille Demange in «Théâtre et Université», n° 16, avril, 1969. Reprise in *Actualité du théâtre expressionniste*. Actes de la journée d'étude organisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, le 11 février, 1995. Avec le concours

du Centre de recherches sur la poétique du drame moderne de l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Louvain la Neuve : Etudes théâtrales, 1995, p. 16-18.

Strindberg, August. *Le Chemin de Damas* [*Till Damaskus*, 1898], trad. Alfred Jolivet et Maurice Gravier. In *Théâtre complet 3*, Paris : L'Arche, 1983, p. 149-360.

Toller, Ernst. *Die Wandlung*, Kiepenheuer, Koeln, 1922 [1919], In *Gesammelte Werke*, Band 2, *Drame und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924)*, München: Hanser 1995, p. 7-61.

Toller, Ernst. « La Conversion » (extrait) [*Die Wandlung*, 1919], trad. Camille Demange in «Théâtre et Université», n° 16, avril, 1969. Reprise in *Actualité du théâtre expressionniste*. Actes de la journée d'étude organisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, le 11 février, 1995. Avec le concours du Centre de recherches sur la poétique du drame moderne de l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Louvain la neuve : Etudes théâtrales, 1995, p. 21-33.

Toller, Ernst. « L'Homme et la Masse », [*Masse Mensch*, 1921], trad. Hugette et René Radrizzani. In *Pièces écrites au pénitencier*, Chambéry : Ediction Comp' Act, 2002, p. 9-87.

Toller Ernst. « Masse Mensch » [1921]. In *Gesammelte Werke*, Band 2, *Drame und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924)*, München: Hanser 1995, p. 63-112.

Villiers de l'Ile Adam, Auguste de. *Axël*, Paris: Maison Quantin, 1890, 303 p.

Wagner, Richard. « L'Art et la révolution » [*Die Kunst und die Revolution*, 1849], trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl. In *Œuvres en prose*, tome III, Paris : Delagrave, 1907, p. 8-58.

Wagner, Richard. «L'Oeuvre d'art de l'avenir » [*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849], trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl. In *Œuvres en prose*, tome III, Paris : Delagrave, 1907, p. 59-254.

Wagner, Richard. «Opéra et drame» [*Opera und Drama*, 1851] trad. J.G. Prod'homme. In *Œuvres en prose*, tome IV et V Paris : Delagrave, 1910, p. 65-272 et p. 1-285.

Wagner, Richard. *Tristan et Isolde* [*Tristan und Isolde*, 1865], trad. Jean Matter. Lausanne : L'Age d'homme, 1977, p. 28-205.

Zola, Emile. « Le Naturalisme au théâtre » [1889]. In *Œuvres Complètes 10*. Sous la direction d'Henri Mitterrand. Paris : Nouveau Monde Editions, 2004, p. 14-224.

Zola, Emile. « Nos Auteurs Dramatiques » [1889]. In *Œuvres Complètes 10*. Sous la direction d'Henri Mitterrand. Paris : Nouveau Monde Editions, 2004, p. 225-434.

Zola, Emile. *Renée*, Paris : Charpentier, 1887, 138 p.

Zola, Emile. *Thérèse Raquin*, Paris : Charpentier, 1873, 114 p.

2 CORPUS SECONDAIRE

(Acquaviva, Aschieri, Balla et ali.). *Il Teatro italiano d'avanguardia: drammi e sintesi futuriste* [1915-1941]. Testi raccolti e presentati da Mario Verdone, Roma: Officina, 1970, 404 p.

Albert-Birot, Pierre. *Théâtre 1*, Montemart : Rougerie, 1977. *Matoum et Tévibar* [1918], *Larountala* [1917-18], 152 p.

Albert-Birot, Pierre. *Théâtre 2*, Montemart : Rougerie, 1978. *L'Homme coupé en morceaux* [1920], *Le Bondieu* [1920], 152 p.

Alexis, Paul, et, Méténier, Oscar, « *Charles Demailly* », Paris : Charpentier et Fasquelle, 1893, 119 p.

Alexis, Paul. *La Fin de Lucie Pellegrin* [1880], Paris: Charpentier, 1888, 41 p.

Becque, Henry, *Les Corbeaux* [1882], *La Parisienne* [1885], Paris : Editions de La Plume, 1902, 292 p.

Bourges, Elemir. *La Nef*, Paris : Stock, 1904, 345 p.

Brecht, Bertolt. « Celui qui dit oui, celui qui dit non », [*Der Jasager und Der Neinsager*, 1930], trad. Edouard. Pfrimmer. In *Théâtre complet 2*, Paris : L'Arche, 1974, p. 193-208.

Brecht, Bertolt. « L'Importance d'être d'accord » [*Die Badener Lehrsrtu:sk vom Einersta:dnis*, 1930], trad. Edouard Pfrimmer et Geneviève Serreau. In *Théâtre complet 2*, Paris : L'Arche, 1974, p. 170-192.

Brecht, Bertolt. « Le Vol au dessus de l'océan » [*Die Ozeanflug*, 1929] trad.par par Gilbert Badia. In *Théâtre complet 2*, Paris : L'Arche, 1974, p. 153-169.

Ceard, Henry. *Les Résignés*, Paris : Charpentier, 1889, 119 p.

(Cinti, D'Alba Govoni et ali.). *Teatro Futurista, Sintetico* [1915-16], Genova: Il Melangolo, coll. Nugae, 1993, 180 p.

Claudé, Paul. « La Ville » (1ère version) [1890]. In *Théâtre 1*, Paris : Gallimard, La Pléaïde, 1964. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 303- 413.

Claudé. Paul. « Le Soulier de Satin » [1925]. In *Théâtre 2*, La Pléaïde, Gallimard, 1965. Edition Revue et augmentée. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 661-948.

Claudé, Paul. « Partage du Midi » (1ère version) [1906]. In *Théâtre I*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1964. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 981-1062

Claudé, Paul. « Tête d'Or » (troisième version inachevée). In *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, 25^e cahier, Paris : Julliard, 1958, p. 95-115.

Curel, François de. *Les Fossiles*, Paris : Calmann-Lévy, 1893, 110 p.

Curel, François de. *Le Repas du lion*, Paris : Stock, 1898, 153 p.

Fulda, Ludwig, *Das verlorene Paradies*, Stuttgart: Cotta, 1899, 168 p.

Goering Reinhard. « Der Erste » [1918], « Der Zweite » [1918] « Die Retter », [1919]. In *Prosa, Dramen, Verse*, München : Albert Langen, Georg Müller, 1961, p. 365-504.

Goncourt, Edmond et Jules. *Henriette Marechal*, Paris : Librairie internationale, 1865.

Gourmont, Remy de. *La Neige* [1894], « Théâtre muet ». In *Le Pèlerin du silence*, Paris : Mercure de France, 1896, p. 193-201.

Hauptmann, Gerhart. *Florian Geyer*, Berlin: Fischer, 1896, 302 p.

Hauptmann, Gerhart. *La Cloche engloutie*, [*Die Versunkene Glocke*, 1897], trad. A. Ferdinand-Herold, Paris : Mercure de France, 1897, 246 p.

Hauptmann, Gerhart. *Vor Sonnenaufgang*, Berlin: Fischer, 1892, 108 p.

Halbe, Max. «Eisgang» [1892]. In *Gesammelte Werke*, Band 3, Langen, Munchen, 1921, p. 2-97.

Hugo, Victor. «Cromwell» [1827]. In *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, La Pléiade 1985. Edition établie et annotée par J.J. Thierry et Josette Méléze, p. 405-952.

Ibsen, Henrik. « Les Piliers de la société » [*Samfundets Støtter*, 1877] trad. Terje Sinding. In *Les Douze dernières pièces*, t. 2, Paris : Imprimerie Nationale, coll. Le spectateur français, 1991, p. 24-158.

Hennique, Léon. « L'Argent d'autrui ». In *Théâtre*, Paris : Tresse et Stock, 1894, p. 155.

Jarry, Alfred. « César Antéchrist » [1894-95]. In *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, 271-335.

Jarry, Alfred. « Ubu Roi » [1896]. In *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, p. 345-398.

Jullien, Jean. « L'Échéance » [1889]. In *Le Théâtre vivant*, Paris : Charpentier et Fasquelle,

Paris, 1892-96, p. 99-121.

Jullien, Jean. « Le Maître » [1890]. In *Le Théâtre vivant*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 199-278.

Kaiser, Georg « Le Corail » [*Die Koralle*, 1919], trad. Huguette et René Radrizzani. In *Théâtre 1917-1925*, Paris : Fourbis, 1996, p. 9-86.

Maeterlinck, Maurice. « L’Intruse » [1890]. In *Œuvres II: Théâtre 1*, Bruxelles : Editions Complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix, p. 244-280.

Maeterlinck, Maurice. « Monna Vanna » [1903]. In *Œuvres II: Théâtre 2*, Bruxelles : Editions Complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix, p. 81-161.

Maeterlinck, Maurice. « Pelléas et Mélisande » [1892]. In *Œuvres II: Théâtre 1*, Bruxelles : Editions Complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix, p. 372-451.

Mallarmé, Stéphane. *Crayonné au théâtre* [1887-1893], *Crise de vers* [1892], *Grands faits divers* [1893-95], *Le Mystère dans les lettres* [1896] *Quant au Livre* [1895], *Offices* [1892-93] *Richard Wagner, rêverie d’un poète français* [1885], « Divagations » [1897]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 81-272.

Mallarmé Stéphane. « La Déclaration foraine » [1887]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 93-98.

Manzoni, Alessandro. *Le Comte de Carmagnola* [*Il Conte di carmagnola*, 1816] et *Adelghis* [*Adelchi*, 1822], trad. M.-C. Fauriel, Paris: Bossange, 1834, 491 p.

Marinetti, Filippo Tommaso. « Il Tamburo di Fuoco » [1922]. In *Teatro 1*, Milano: Mondadori, 2004. A cura di Jeffrey T. Schnapp, p. 195-248.

Marinetti, Filippo Tommaso. «Simultanina» [1930]. In *Teatro 1*, Milano: Mondadori, 2004. A cura di Jeffrey T. Schnapp, p. 409-443.

Péladan, Josephin. *Le Fils des étoiles*, Beauvais : Impr. professionnelle, 1896, 52 p.

Péladan, Josephin. *Sémiramis*, Beauvais : Impr. professionnel, 1897, 72 p.

Pirandello, Luigi. « Ce soir on improvise » [*Questa sera si recita a soggetto*, 1930], trad., Michel Arnaud. In *Théâtre Complet 2*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1985. Edition publié sous la direction d’André Bouissy et de Paul Renucci, p. 681-767.

Pirandello, Luigi. « Je Rêve (mais peut-être que non) » [*Sogno (ma forse no)*, 1930], trad., Michel Arnaud. In *Théâtre Complet 2*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1985. Edition publié sous

la direction d'André Bouissy et de Paul Renucci, p. 587-606.

Pirandello, Luigi. « Le Jeu des rôles » [*Il Giuoco dei ruoli*, 1918], trad. par André Bouissy. In *Théâtre complet 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade 1977. Edition publiée sous la direction de Paul Renucci, p. 575-634.

Pirandello, Luigi. « On ne sait jamais tout » [*Ciascuno a suo modo*, 1924], trad. Michel Arnaud. In *Théâtre Complet 2*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1985. Edition publiée sous la direction d'André Bouissy et de Paul Renucci, p. 141-213.

Pirandello, Luigi. « Se trouver » [*Trovarsi*, 1932], trad. Michel Arnaud. In *Théâtre Complet 2*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1985. Edition publiée sous la direction d'André Bouissy et de Paul Renucci, p. 769-839.

Pirandello, Luigi. « Six personnages en quête d'auteur » [*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921], trad. Michel Arnaud. In *Théâtre complet 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1985, p. 993-1081.

Pirandello, Luigi. « Vêtir ceux qui sont nus » [*Vestire gli ignudi*, 1922] trad. Claude Perrus. In *Théâtre Complet 2*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1985, p. 3-68.

Pouchkine, Aleksandr Sergueevitch. *Boris Godunov* [*Boris Godunov*, 1825], trad. O. Lanceray, Paris: Michel, 1982, 111 p.

Quillard, Pierre. *La Fille aux mains coupées*, Paris: Alcan-Levy, 1886, 30 p.

Rachilde. « Madame la mort ». In *Théâtre*, Paris: A. Savine, 1891, p. 33-116.

Régnier, Henri de. « La Gardienne ». In *Poèmes, 1887-1892*, Paris : Mercure de France, 1893, p. 191-211.

Schuré, Edouard. *La Druidesse*, Paris : Perrin, 1914, 242 p.

Shelley, Percy Bysshe. « Prométhée délivré » [*Prometheus Unbound*, 1820] trad. Robert Ellrodt. In *Poèmes*, Paris : Imprimerie nationale, Edition Bilingue 2006, p. 176-411.

Strindberg, August. « La Grande route » [*Stora Landsvägen*, 1909], trad. Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu. In *Théâtre Complet*, tome 5, Paris : L'Arche, 1986, p. 447-502.

Strindberg, August. « Le Songe » [*Ett Drömspel*, 1901] trad. Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu. In *Théâtre Complet*, tome 5, Paris : L'Arche, 1986, p. 303-367.

Toller, Ernst. *Hop là, Nous vivons !* [*Hop là, Wir Leben !* 1927], trad. René Radrizzani, Paris : Les Editeurs Français Réunis, 1966, 124 p.

Toller, Ernst. *Pièces écrites au pénitencier*, trad. Hugette et René Radrizzani, Chambéry:

Ediction Comp' Act, 2002. *Les Destructeurs des machines* [*Die Machinentürmer*, 1922], Hinkelmann [Hinkelmann, 1923], 203 p.

Toller, Ernst. *Pièces écrites en exil*, traduit Hugette et René Radrizzani, Chambéry : Ediction Comp' Act, 2002. *Plus jamais la paix*, [*Nie wieder Friede*, 1934], *Pasteur Hall* [*Pastor Hall*, 1939], 204 p.

Zola, Emile. «Le Bouton de rose ». In, *Théâtre*, Paris : Charpentier, 1878, p. 377-516.

Zola, Emile. « Les Héritiers Rambourdin ». In, *Théâtre*, Paris : Charpentier, 1878, p. 193-353.

3. REPERES THÉORIQUES

Abirached, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, 1994 [1978], 506 p.

Bablet, Denis. « L'Œuvre d'art totale et Richard Wagner ». In *L'Œuvre d'art totale*, Paris : CNRS Editions, coll. Arts du Spectacle, 1995, p. 19-38.

Bakhtine, Michail. *Esthétique et théorie du roman*, [*Voprosy literaturny èstetiki*, 1973], trad. Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1978, 488 p.

Danan, Joseph. *Le Théâtre de la pensée*, Amiens : Editions Médiannes, 1995, 394 p.

Falk Moore, Sally. *Law as process*, London: Routledge and Kegan, 1978, 270 p.

Godin, Christea. *La Totalité*, tome IV : *la totalité réalisée, les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, 270 p.

Goethe, Johan Wolfgang, Schiller, Friedrich. *Briefwechsel 1794-1804*, Frankfurt am Main: Insel 1977 [1828-29], 1085 p.

Goethe, Johan Wolfgang, Schiller, Friedrich. *Correspondance 1794-1797*, tome 1 [*Briefwechsel*, 1828-29], trad. Lucien Herr, Paris: Gallimard, 1994, 510 p.

Hegel, Georg Friedrich. *Esthétique* [*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835-38], tome VIII, « La Poésie 1 et 2, », trad. S. Jankélévitch, Paris: Aubier, 1965, p. 437.

Lukács, Gyorgy. *Théorie du roman* [*Die Theorie des Romans*, 1920], trad. Jean Clairevoye, Paris: Gallimard, 1980, 196 p.

Michaud, Eric. « Œuvre d'art totale et totalitarisme ». In *L'Œuvre d'art totale* (ouvrage

collectif), Paris : Gallimard, 2003, p. 35-65.

Picard, Thimothée. *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, 2006, 464 p.

Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie. *Le Personnage théâtral contemporain : composition et décomposition*, Montreuil-sous-Bois : Editions théâtrales, 2006, 169 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. « La Reprise (réponse au postdramatique) ». In *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, une contribution du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain la Neuve : Etudes Théâtrales, 2007, p. 7-18.

Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*, Belval : Circé, coll. Penser le théâtre, 1999 [1981], 212 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. « L'Impersonnage ». In *Jouer le monde – la scène et le théâtre de l'imaginaire*, Louvain la Neuve : Etudes Théâtrales, 2001. Textes réunis par Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac. p. 41-50.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen : Médiannes, 1995, 360 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres Intimes*, Arles : Actes Sud, 1989, 166 p.

(Sarrazac, Jean-Pierre, Naugrette, Catherine, sous la direction de). *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé, 2005, 253 p.

Schiller, Friedrich. « De l'emploi du chœur dans la tragédie » [*Über den Gebrauch des Chor in der Tragödie*, 1803], trad. Hyppolite Loiseau. In *La Fiancée de Messine*, Paris : Aubier, Collection bilingue auteurs étrangers, 1942, p. 91-111.

Schlaffer, Hannelore. *Dramenform und Klassenkultur : eine analyse der dramatis persona « Volk »*, Stuttgart : Metzlersche, 1972, 130 p.

Schlegel, August Wilhelm. *Cours de littérature dramatique [Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 1809-1811]*, trad. Mme Necker de Saussure, Genève : Slaktine Reprints, 1971. Nouvelle édition revue et annotée par Eugène van Bommel, 832 p.

Szondi, Peter. « Sept leçons sur Hérodiade ». In *Poésies et poétiques de la modernité*, sous la direction de Mayotte Bollack, Presses Universitaires de Lille, Arras, 1982. Leçons prononcées en français par Peter Szondi à l'Université de Jérusalem en 1968. Texte revu par Mayotte Bollack, p. 73-141.

Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne [Théorie des modernen Drama, 1962]*, trad. Sybille Muller, Belval : Circé, Coll. Penser le théâtre, 2006, 163 p.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, 124 p.

Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Seuil, 1996, 93 p.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996 [1977], 302 p.

4. PREMIÈRE PARTIE : « ELABORATION D'UNE DIALECTIQUE ».

RÉFÉRENCES THÉORIQUES GÉNÉRALES

Arendt, Hannah. *Les Origines du totalitarisme : l'Imperialisme*, [« The Imperialism », deuxième partie de *The origin of totalitarianism*, 1951], Paris : Fayard, 2002, 348 p.

Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art, Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, 480 p.

Duvignaud, Jean. *Les Ombres Collectives : sociologie du théâtre*, Paris : PUF, 1965, 588 p.

Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, 279 p.

Goldmann, Lucien. « Les Lumières et les problèmes de la société moderne ». In *Structures mentales et création culturelle*, Paris : Anthropos, 1970, p. 21-130.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. « Préface » à la *Phénoménologie de l'esprit* [*Vorrede zur Phänomenologie des Geistes*, 1808], trad. Jean Hyppolite, Paris : Aubier-Montaigne, 1966, 224 p.

Le Bon, Gustave. *Psychologie des foules*, Paris : Quadrige/PUF, 1991[1895], 132 p.

Marx, Karl, Engels, Friedrich. « Le Manifeste Communiste » [*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848]. In Marx, Karl *Œuvres (Economie I)*, Paris : Gallimard, La Pléiade, trad. M. Rubel et L. Ervard, 1963. Edition établie et annoté par Maximilien Rubel, p. 157-195.

Moscovici, Serge. *L'âge des foules*, Paris : Fayard, 1981, 503 p.

Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgeois, 1986, 197 p.

Nietzsche, Friedrich, « Nietzsche contre Wagner » [*Nietzsche contra Wagner*, 1888]. In *Le cas*

Wagner (*Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*), trad. Jeanne-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 2001 p. 57-92.

Ortega y Gasset, José, *La Rebelión de las masas*, Madrid : Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1951 [1930], 294 p.

Ortega y Gasset, José. *La Révolte des masses* [*La Rebelión de las masas* , 1930], trad. Louis Parrot, Paris : Gallimard, 1961, 248 p.

Pirotte, Gautier. *La Notion de société civile*, Paris : La Découverte, 2007, 122 p.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. « Littérature industrielle » *La Revue des deux mondes* 1er septembre 1839. Disponible sur...http://fr.wikisource.org/wiki/La_Littérature_industrielle

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation*, [*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818-1819], trad. A. Burdeau, Paris : PUF, 1992. Nouvelle édition revue et corrigé par Richard Roos, 1434 p.

Tocqueville, Alexis de. « Introduction » à *La Démocratie en Amérique*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, Coll. La Pléiade, 1992 [1835], p. 3-18.

Tönnies, Ferdinand. *Communauté et Société* [*Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1887], trad. J. Leif, Paris : Retz-CEPL, 1977, 285 p.

Correspondance

Flaubert, Gustave. « Lettre à Ernest Feydeau, 17 août 1861 ». In *Correspondance*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1991, tome 3. Edition établie, annotée et présentée par Jean Bruneau, p. 169-171.

Flaubert, Gustave. « Lettre à Georges Sand, 29 septembre 1866 », *Correspondance*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1991, tome 3. Edition établie, annotée et présentée par Jean Bruneau, p. 536-537.

RÉFÉRENCES HISTORIQUES

Anceau, Eric. *La France de 1848 à 1870 : entre ordre et mouvement*, Paris : Livre de poche, 2002, 256 p.

Darmon, Jean-Jacques. *Le Colportage des libraires en France sous le second Empire*, Paris : Plon, 1972, 316 p.

Leymarie, Michel, « La Belle époque des revues ? ». In *La Belle Epoque des revues*, sous la direction de Jaquelin Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean Yves Mollier, Editions de l'Imec, 2002, 439 p.

Mayeur, Jean-Marie. *Nouvelle histoire de la France contemporaine 10 : les débuts de la Troisième République*. Paris : Seuil, 1973, 252 p.

Muhlmann, Géraldine. *Une histoire politique du journalisme*, Paris : PUF, 2004, 247 p.

Plessis, Alain. *Nouvelle Histoire de la France contemporaine 9 : De la fête impériale au mur des fédérés 1852-1871*, Paris : Seuil, 1973, 254 p.

Weber, Eugen. *La Fin des terroirs : la modernisation de la France Rurale. 1870-1914*, Paris : Fayard, 1983, 839 p.

RÉFÉRENCES À L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

Autrand, Michel. *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris : Champion, 2006, 367 p.

Clarétie, Jules. *L'Opinion Nationale*, 26 août 1867. In Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Presses Universitaires de France, 1964, p. 310.

Descotes, Maurice. *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris : PUF, 1964, 363 p.

Hemmings, W.J.. *The theatre industry in nineteenth century France*, Cambridge (UK): University Press, 1993, 319 p.

Jeanne, Paul. *Le Théâtre d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris : Editions de Presses Modernes au Palais Royal, 1937, 176 p.

Lemercier de Neuville, Louis. *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Paris : Claman Levy, 1892, 306 p.

Martinez, Ariane. *La Pantomime, théâtre en mineur*, Thèse de Doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III, 2008, 604, 257 p.

Plassard, Didier. *Robots, Marionnettes Mannequins: le rôle de l'effigie dans le théâtre des avant-gardes historiques En France, en Italie et en Allemagne*, Thèse présentée pour le nouveau doctorat, sous la direction de Claudine Amiard, Université de Paris III, 1989, 920 p.

Zola, Emile. «La scène dramatique à Paris» (*Le Messager du peuple*, décembre 1875, article retraduit du russe). In *Œuvres complètes* 7, publiées sous la direction de Henri Mitterand, Montréal : Nouveau Monde, 2004. Présentation, notices, chronologie et bibliographies par Jean Pierre Leduc-Adine et Marie Scarpa, p. 593-607.

4.3 RÉFÉRENCES AUX OEUVRES

OUVRAGES DE GOETHE ET D'HÖLDERLIN NON COMPRIS DANS LE CORPUS PRIMAIRE ET SECONDAIRE

Hölderlin, Friedrich. « Fondements d'Empédocle » [Vers 1799] trad. Denise Naville. In *Œuvres*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1967. Edition publiée sous la direction de Philippe Jacottet, p. 656-668.

Poèmes et romans

Goethe, Johan Wolfgang. *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, [*Wilhelm Meister's theatralische Sendung*, 1775. Première publication 1912], trad Florence Halévy, Paris : Grasset, 1924, 538 p.

Hölderlin, Friedrich. « La Faveur des hommes » [*Menschenbeifall*, 1799], trad. François Garrigue. In *Ouvre Poétique complète*, Paris: Editions de la différence, Edition. Bilingue, 2005, Texte établi par Michael Knaupp, p. 372.

OUVRAGES SUR GOETHE, HÖLDERLIN ET LA SITUATION DE L'INTELLECTUEL ALLEMAND AU DEBUT DU XIXÈME SIÈCLE

Ayrault, Roger. *La Genèse du romantisme allemand : situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, Paris : Aubier, 1961, 783 p.

Bevilacqua, Giuseppe. *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*, Milano: Sansoni, 2000, 257 p.

Duvignaud, Jean. « Le Théâtre invisible ». In *Les Ombres Collectives : sociologie du théâtre*, Paris : PUF, 1965, p. 394-429.

Steiner, George. *La Mort de la tragédie* [*The Death of the tragedy*, 1961], trad. Rose Celli, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, 344 p.

Contributions philosophiques et esthétiques

Hegel, Georg Friedrich. « L'art romantique ». In *Esthétique* [*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835-38], trad. S. Jankélévitch, t. VI, Paris: Aubier, 1964, 159 p.

Lukács, Gyorgy. *La Destruction de la raison* [*Die Zerstörung der Vernunft*, 1957], trad. Stanislas George, André Gisselbrecht et Edourad Pfrimmer, Paris : L'Arche, 1958, 351 p.

Romans

Novalis. *Henri d'Ofterdingen*, [*Heinrich von Ofterdingen*, 1802], trad. Marcel Camus, Paris:

Flammarion, 1992, 285 p.

Correspondance

Lettre de Tieck à Wackenroder, octobre 1792. In Roger Ayrault. *La Genèse du romantisme allemand: situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, Paris : Aubier, 1961, p. 65-66.

OUVRAGES DE BAUDELAIRE» (non compris dans les corpus primaires et secondaire)

Baudelaire, Charles. *Les Foules* [1861], « Le Spleen de Paris ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1993. Texte établi et annoté par Claude Pichois, p. 291-292.

Baudelaire, Charles. « Mon cœur mis à nu » [avant 1859]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1993. Texte établi et annoté par Claude Pichois, p. 676-708.

Baudelaire, Charles. « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1857], *Œuvres en prose 2* Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975. Texte établi et annoté par Claude Pichois, p.319-337.

Baudelaire, Charles. « Salon de 1846 » [1846]. In *Œuvres complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1976. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, p. 415-496.

Baudelaire, Charles. « Salon du 1859 » [1859]. In *Œuvres complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade 1976. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, p. 608-682.

Poèmes.

Baudelaire, Charles. *Don Juan aux enfers* [1846], « Les Fleurs du mal ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1993. Texte établi et annoté par Claude Pichois, p. 19-20.

Baudelaire, Charles. *Le Cygne* [1860], « Les Fleurs du mal ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1993. Texte établi et annoté par Claude Pichois, p. 85-87.

OUVRAGES SUR BAUDELAIRE

Anonyme. « Baudelaire et Asselineau ». In «Notices » aux *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1976. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. p. 1554.

Benjamin, Walter. *Baudelaire ou les Rues de Paris*. In «Paris Capitale du XXe siècle » [*Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, 1935], trad. Maurice Grandillac, revue par Pierre Rusch. In *Œuvres 3*, Paris : Gallimard, 2000, p. 44-66.

Autres contributions.

Da Ponte, Lorenzo. *Don Giovanni*, Paris: Flammarion, Edition Bilingue, 1994 [1787]. Traductions, notes, bibliographie et chronologie par Michel Orcel, 244 p.

OUVRAGES DE WAGNER » (*non compris dans les corpus primaires et secondaire*)

Wagner, Richard. « Introduction aux tomes III et IV des *Œuvres en prose* », trad. J.-G. Prod'homme, Paris : Delagrave, 1910, p. 51-63.

Wagner, Richard. « Lettre sur la musique ». In *Œuvres complètes*, tome VI, Paris : Mercure de France, 1976 [1860], p. 177-250.

Wagner, Richard. « Religion et Art » [*Religion und Kunst* 1880], trad. J.-G. Prod'homme. In *Œuvres en prose*, tome XIII, Paris : Delagrave, 1910, p. 29-88.

Wagner, Richard. « Une communication à mes amis » [*Eine Mitteilung an meine Freunde* 1861], trad. J.-G. Prod'homme. In *Œuvres en prose*, tome VI, Paris : Delagrave, 1910, p. 1-176.

OUVRAGES SUR WAGNER

Adorno, Theodor Wiesegrund. *Essai sur Wagner* [*Versuch über Wagner*, 1962], trad. Hans Hildebrand et Alex Lindenberg, Paris: Gallimard, 1966, 223 p.

Bablet, Denis. « L'Œuvre d'art totale et Richard Wagner ». In *L'Œuvre d'art totale*, Etudes coordonnées et présentées par Elie Konigson, Paris : CNRS Editions, coll. Arts du Spectacle 1995. Cf. Bibliographie « Répères de Théorie ».

Baudelaire, Charles. « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » [1861]. In *Œuvres complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1976. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, p. 779-815.

Dauriac, Lionel. « Sur l'esthétique de Richard Wagner : comment il faut lire *Opéra et Drame* ». In Richard Wagner, *Œuvres en prose*, Tome IV, Paris : Delagrave, 1910, p. 2-40.

Schneider, Marcel. *Wagner*, Paris : Seuil, 1989, 182 p.

5. 2ÈME PARTIE : « L'IRRUPTION DE LA COLLECTIVITE SOCIALE »

OUVRAGES DE ZOLA » (non compris dans les corpus primaires et secondaire)

Zola, Emile. «La scène dramatique à Paris». Cf Bibliografie de la 1^{ère} partie.

Zola, Emile. « Le Naturalisme au Théâtre ». In *Le Roman expérimental*, Paris : Charpentier, 1880.

Zola, Emile. « Les Misérables », *Le Bien public*, 1 avril 1878. In *Œuvres complètes*, tome 13. Sous la direction d'Henri Mitterrand. Montréal : Nouveau Monde, 2006. Présentation, notices, chronologie et bibliographie par Olivier Got,

Zola, Emile. « Les Romanciers Naturalistes » [1881]. In *Œuvres Complètes*, tome 10. Sous la direction d'Henri Mitterrand. Paris : Nouveau Monde, 2004, p. 435-626.

Zola, Emile. « Préface » à *Nana*. In Busnach, William *Trois pièces tirées de romans*, Paris : Charpentier, 1884, pp. 3-37.

Zola, Emile. « Préface » à *Renée* », Paris : Charpentier, 1887.

Correspondance

Zola, Emile. «Lettre à Busnach, aout 1877». In Henri Mitterrand, *Zola*, tome III. *L'homme de Germinal. 1871-93*, Paris : Fayard, 2001.

Zola, Emile. «Lettre à Busnach du 19 aout 1877». In *Correspondance*, tome III (Juin 1877-Mai 1880). Sous la direction de B.H. Bakker. Montréal : Presses de l'université de Montreal, Editions du CNRS, Alain Pagès et Albert J. Salvan, 1982, p. 93-101.

Zola, Emile. «Lettre à Busnach du 23 aout 1877». In *Correspondance*, tome III (Juin 1877-Mai 1880). Sous la direction de B.H. Bakker, Montréal : Presses de l'université de Montreal, CNRS, Alain Pagès et Albert J. Salvan, 1982, p. 106-109.

Romans

Zola, Emile. « Thérèse Raquin » [1867]. In *Œuvres complètes*, tome 3. Sous la direction d'Henri Mitterrand. Paris : Nouveau Monde, 2003. Présentation, notices, chronologie et bibliographie par Colette Becker et Jean-Louis Cabanès, p. 31-175.

Zola, Emile. « L'Assommoir » [1877]. In *Œuvres complètes*, tome 8. Sous la direction d'Henri Mitterand. Paris : Nouveau Monde, 2003. Présentation, notices, chronologie et bibliographie par Marie-Ange Voisin-Fouguère.

OUVRAGES SUR ZOLA ET LA POÉTIQUE DU DÉCOR

Antoine, André. « Causerie sur la mise en scène » [1903]. In *Antoine, l'invention de la mise en scène*, anthologie de textes d'André Antoine recueillis par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Paris : Actes Sud et centre National du Théâtre, 1999, p. 106-120.

Bablet, Denis, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris: Editions du CNRS, 443 p.

Becq de Fouquières, Louis. *L'Art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris : Charpentier, 1884, 285 p.

Benhamou, A.-F.. « Du hasard à la nécessité : *L'Assommoir* au théâtre ». In *Théâtre au tournant du siècle : la mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Actes du colloque international organisé à Paris du 10 au 12 décembre. Etudes réunies et présentées par Jean-Pierre Sarrazac, Louvain la neuve : Etudes théâtrales, 1999, p. 19-29.

Dort, Bernard. « Préface » à Zola, Emile, « Le Naturalisme au théâtre ». In *Œuvres Complètes*, t. XI, Paris : Fasquelle, Cercle du livre précieux, 1968, p. 265-273.

Dubar, Monique. « Mirbeau, De Curel, Hauptmann : Forces, Faiblesses, Luttres ouvrières à la scène française dans les années 1890 ». In *Théâtre Naturaliste, Théâtre moderne ?*. Actes du colloque organisé à l'Université de Valenciennes, 18, 19, 10 novembre 1999, Paris : PUF, p. 51-68.

Faivre-Zellner, Catherine. « Ouverture du dramatique à l'épique ». In *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, une contribution du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette. Louvain la neuve : Etudes Théâtrales, 2007, p. 27-29.

Lescot, David. « Revue ». In *Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, assisté par Catherine Naugrette, Belval : Circé, 2005, p. 181-183.

Lukács, Gyorgy. « Raconter ou décrire ? ». In *Problèmes du Réalisme [Probleme des Realismus]*, 1955], trad. Claude Orevost et Jean Guégan. Paris : L'Arche, 1975, p. 130-175.

Mitterand, Henri. *Zola*, tome 2 : *L'Homme de Germinal (1871-1893)*, Paris : Fayard, 2001.

Montclair, Florent. « L'Echec du Naturalisme théâtral: la révolution impossible d'un siècle de théâtre ». In *Théâtre Naturaliste, Théâtre moderne ?* (Actes du colloque organisé à l'Université de Valenciennes, 18, 19, 10 novembre 1999, Paris : PUF, p. 159-171.

Piscator, Erwin. *Le Théâtre politique* [*Das Politische Theater*, 1929], trad. A. Adamov et C. Sebich. Paris: L'Arche, 1962.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Introduction » à *Théâtre au tournant du siècle : la mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Etudes réunies et présentées par Jean-Pierre Sarrazac. Actes du colloque international organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998. Louvain la neuve : Etudes théâtrales, p. 7-9.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Le Mot du Naturalisme ». In *L'Art du Théâtre* n° 6, Paris : Actes sud-Théâtre national du Chaillot, 1987, p. 119.-123.

Strindberg, August. « Préface » à *Mademoiselle Julie* » [1888], trad. Marguerite Diehl. In *Théâtre cruel et Théâtre mystique*, Paris : Gallimard, 1964, p. 97-109.

Correspondance

Busnach, William. « Lettre à Zola du 17 juillet 1877 », manuscrit de la BNF (N.A.F, 24513).

OUVRAGES DE JULLIEN ET D'AUTRES AUTEURS DE « LA GÉNÉRATION THÉÂTRE LIBRE » (*non compris dans les corpus primaires et secondaire*)

Ancey, Georges. déclaration citée dans une présentation de ses œuvres contenue dans un dossier de presse à la Bnf : *FOL LN I 232 (445)*. Document autographe de l'auteur.

Ancey, Georges. *La Reforme* 26 janvier 1890. In J.B. Sanders, « Préface au théâtre naturaliste de Georges Ancey ». In Ancey, Georges, *Théâtre*, Paris : Nizet, 1968, p. 12.

Jullien, Jean. « Le Théâtre vivant (Théorie) ». In *Le Théâtre vivant*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 3-98.

OUVRAGES SUR JULLIEN ET SUR LES AUTEURS DE « LA GÉNÉRATION THÉÂTRE LIBRE »

Antoine, André. *Mes souvenirs » sur le Théâtre Libre*, Paris : A. Fayard et Cie, 1921, 324 p.

Braunstein, Edith. *François Curel : le Théâtre des idées*, Paris: Droz-Minard, 1962, 151 p.

Kuntz, Hélène. « Commentaire ». In *Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, assisté par Catherine Naugrette. Belval : Circé, 2005, p. 41-43.

Lemaître, Jules. « Georges. Ancey (*L'Ecole des Veufs*) ». In *Impressions de théâtre* (5^{ème} série), Paris : Lecène, Oudin et Cie, 1891, p. 273-284.

Lescot, David. « Jean Jullien : Théorie et pratique d'un théâtre vivant ». In *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*: une contribution du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain la neuve : Etudes Théâtrales 2007, p. 30-36.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Au Carrefour de l'Etranger ». In *Théâtre au tournant du siècle : la mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Etudes réunies et présentées par Jean-Pierre Sarrazac. Actes du colloque international organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998. Louvain la neuve : Etudes théâtrales, 1999, p. 52-59.

Strindberg, August. « Sur le drame moderne et le théâtre moderne » [1889], trad. Marguerite Diehl. In *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris : Gallimard, 1964, p. 69-85.

OUVRAGES D'HAUPTMANN (*non compris dans les corpus primaires et secondaires*)

Hauptmann, Gerhart. *Die Abenteuer meine Jugend*, Band 1, Berlin : Fischer, 1937, 503 p.

Hauptmann, Gerhart. *Kunst des dramas*, textes recueillis par Martin Machatzke, Berlin : Propyläen, 1963.

Hauptmann, Gerhart. *Zweites Vierteljahrhunderts*, « Nachlese zur Autobiographie ». In *Sämtliche Werke*, Band 11, Berlin : Propyläen, 1962 [1939].

OUVRAGES SUR LES TISSERANDS ET HAUPTMANN

Behl, Carl. « Der Einzelne und die Masse im Werke Gerhart Hauptmanns », *Germanic Review* n°33, 1958, p. 168-175.

Besson, Paul. *Etudes sur le théâtre contemporain en Allemagne, Gerhart Hauptmann*, Paris : Laisney, 1900, 75 p.

Brecht, Bertolt. « Petit Organon pour le théâtre » [*Kleines Organon für das Theater*, 1949], trad. Bernard Lortholary. In *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2000. Edition établie sous la direction de Jean Marie Valentini, p. 352-390.

Dagmar, Valach. *Gerhart Hauptmann, Die Weber*, Stuttgart: Reclam, 1999, 227 p.

Dubar, Monique. « Mirbeau, De Curel, Hauptmann : Forces, Faiblesses, Lutttes ouvrières à la scène française dans les années 1890 ». Cf Bibliographie de cette même partie (*Ouvrages sur Zola et la poétique du décor*).

Fontane, Theodor. «Hauptmann, *Die Weber*». In *Werke (Schriften und briefe)*, Abteilung. II, *Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*, München: Hanser, 1969.

Garten, Hugh F.. *Gerhart Hauptmann*, Cambridge: Bowes and Bowes, 1954, 72 p.

Gousie, Laurent. *Gerhart Hauptmann, a transitional period 1892-1898: from Naturalism to Surrealism*, Money, 1970, 107 p.

Landau, Isidor. « Vor den Coulissen », *Berliner Börsen-Courier* n° 99, 28 février 1893. In Dagmar Valach, *Gerhart Hauptman, Die Weber*, Stüggart: Reclam, 1999, p. 124-126.

Lemaitre, Jules. « Gerhart Hauptmann, (*Les Tisserands*) ». In *Impressions de théâtre* (8ème série), Paris : Lecène Oudin et cie, 1895, p. 125-137.

Martini, Fritz. « Soziale Thematik und formen wandlungen des dramas ». In Reinhold Grimm, *Episches Theater*, Köln : Kiepenheur, 1972, p. 246-278.

Münchow, Ursula. *Deutscher Naturalismus*, Berlin: Akademie, 1968, 168 p.

Osborne, John. *Gerhart Hauptmann and the naturalist drama*, Amsterdam: Harwood Academic, 1998, 219 p.

Pasternack, Gerhard. *Interpretation*, München: Fink, 1979, 301 p.

Sarcey, Francis. « Octave Mirbeau (*Les Mauvais Bergers*) ». In *Quarante ans de théâtre*, tome VII, Bibliothèque des annales politiques et littéraires, 1902 [1897], p. 311-325.

Schildberg-Schroth, Gerhard. *Gerhart Hauptmann : Die Weber*, Frannkfurt am Main: Diesterweg, 1992 [1988], 94 p.

Schwab-Felisch, Hans. *Hauptmann: "Die Weber"*, Berlin: Dichtung und Wirklichkeit, 1959.

Stoeckius, Alfred. *Naturalism in the recent German drama, with special reference to Gerhart Hauptmann*, New York, 1903.

Contributions historiques

Marx, Karl, Engels, Friedrich. «Préparation de la révolution de 1848». In *Ecrits Militaires*, Paris : L'Herne, 1970, p. 92-187.

Zimmerman, Alfred. « Blüte und Verfall des Leinengewerbes Schlesien ». In *Gewerbe und*

Handels politik dreier Jahrhunderte, Breslau: Korn, 1885.

Contributions philosophiques

Althusser, Louis. « Le « Piccolo », Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) ». In *Pour Marx*, Paris : La Découverte, 1996 [1966], p. 129-152.

Feuerbach, Ludwig. *L'Essence du Christianisme*, [*Das Wesen des Christentums*, 1841], trad. Jean Pierre Osier avec la collaboration de Jean-Pierre Grossein, Paris : Maspero, 1968, 528 p.

Marx, Karl « Le Capital, Livre I » [*Das Kapital* (Erster Bande), 1867], trad. Joseph Roi, revue par M. Rubel. In *Œuvres : Economie I*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1965. Edition établie par Maximilien Rubel, p. 536-1240.

Marx, Karl. *Manuscripts de 1844*, [*Manuskripte aus dem Jahre 1844*. 1^{ère} publication 1932], trad. Jean-Pierre Gougeon. In *Manuscripts de 1844, Manifeste du parti communiste, Le Capital (extraits)*, Paris : Flammarion, 2008, p. 1-195.

6. 3ÈME PARTIE : « LA CHORALITE SYMBOLISTE »

OUVRAGES DES AUTEURS SYMBOLISTES NCCPS

Dujardin, Edouard. « Considérations sur l'art wagnérienne ». In *La Revue wagnérienne* n° 6-7, juillet-août 1887 », Genève : Slatkine Reprints, 1968, p. 153-188.

Dujardin, Emile. *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Conférences tenues en mai 1930 à Marlbour, Berlin et Leipzig, Paris: Messein, 1931.

Dujardin, Edouard. « Le Mouvement Symboliste et la musique ». In *Le Mercure de France* Mars 1908, p. 5-24.

Fort, Paul. « Echo de Paris » 30 janvier 1891. In Robichez, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris : L'Arche, 1957.

Jarry, Alfred. « Etre et Vivre » [1894]. In *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, p. 341-344.

Lugné-Poe, Aurelien. *La Parade : I. Le sot du tremplin*, Paris: Gallimard, 1931[1902], 289 p.

Mauclair, Camille. « Notes sur un essai de dramaturgies symboliste ». In *La Revue indépendante*, mars 1892, p. 305-317.

Moréas, Jules. « Le Symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

Péladan, Josephin. « La démocratie et le théâtre (Autour du *Thymé*) », *La Revue Bleue*, 5 mars 1904. In Pellois, Anne, *Utopies Symbolistes. Fictions théâtrales de l'homme et de la cité (Annexes, p. 71-75)*. Thèse Nouveau Régime, Université Stendhal Grenoble, sous la direction de Bernadette Bost, Grenoble 2006.

Saint-Pol-Roux. « Préface ». In *La Dame à la falx*, Paris : Société du Mercure de France, 1899, p. 9-22.

Schuré, Edouard. « Introduction » à *Le Théâtre de l'âme* (première série) : *Les Enfants de Lucifer, La Sœur Gardienne*, Paris : Perrin, 1900-1905, p. IX-XX.

Schuré, Edouard. *Le Drame musical*, tome II : *Ricahrd Wagner, son œuvre et son idée*, Paris : Perrin, 1875, 368 p.

Schuré, Edouard. *L'âme celtique et le génie de France à travers les âges*, Paris: Perrin, 1921, 236 p.

Wyzewa, Théodor de. « Notes sur la littérature wagnérienne ». In *La Revue Wagnérienne*, juin 1886, Genève : Slatkine reprints, 1968, p. 150-71.

Poèmes et contes

Dujardin, Edouard. « Les Lauriers sont coupés ». In *La Revue Indépendante*, tome III, Mai 1887, p. 289-316.

Dujardin, Edouard. « Pour la vierge du Roc Ardent ». In *La Revue Indépendante*, Janvier 1888, pp. 18-22.

Wagner, Richard. *Siegfried* [*Siegfried*, 1876], trad. Jean d'Arièges, Paris : Aubier-Flammarion, 1971, 317 p.

OUVRAGES SUR LA « CHORALITÉ SYMBOLISTE »

Bouchardon, Marianne. « Débordement de l'en-scène par l'hors-scène ». In *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*). Une contribution du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain la Neuve : Etudes Théâtrales, 2007, p. 24-27.

Duvillier, Marc. « L'invention d'une langue musicale ». In *Mise en crise de la forme*

dramatique, 1880-1910). Une contribution du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette. Louvain la Neuve : Etudes Théâtrales, 2007, p. 21-23.

Knowles, Dorothy. *La Réaction idéaliste au théâtre*, Thèse de doctorat, Faculté des lettres de l'Université de Paris, Droz, 1934, 558 p.

Jolly, Geneviève. « Rythme ». In *Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, assisté par Catherine Naugrette. Belval : Circé, 2005, p. 195-198.

Leblanc, Cécile. *Wagnérisme et création en France, 1883-89*, Paris : H. Champion, 2005, 593 p.

Losco, Mireille. *La réinvention de l'espace du temps et de l'espace dans le théâtre symboliste*, Thèse nouveau régime, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, 1998, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1998, 564 p.

Losco, Martin, Mgevand, Marie. «Chœur/choralité». In *Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, assisté par Catherine Naugrette, Belval : Circé, 2005, p. 40-43.

Lucet, Sophie. *Le théâtre en liberté des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^{ème} siècle*, thèse de doctorat nouveau régime sous la direction de Jean de Palacio, hiver 1996-1997, Université de Paris IV.

Matter, Jean. « Commentaires » à *Tristan et Isolde* de Wagner », Lausanne : L'Age d'homme, 1977, 207-269.

Pellois, Anne. *Utopies Symbolistes. Fictions théâtrales de l'homme et de la cité*, Thèse Nouveau Régime, Université Stendhal Grenoble, sous la direction de Bernadette Bost, Grenoble 2006.

Raitt, Alain, William. *Villiers de l'Ile-Adam et le mouvement symboliste*, Paris : Corti, 1965.

Raynaud, Ernest. *La Mêlée symboliste : portraits et souvenirs*, Renaissance du livre, 1918, 103 p.

Robichez, Jacques. *Le Symbolisme au théâtre*, Paris : L'Arche, 1957, 568 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Au Carrefour de l'*Etranger* ». Cf Bibliographie de la 2^{ème} partie.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible ». In *Le Théâtre en France 2*. Sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Paris : Armand Colin, 1989, 2 volumes, p.

191-214.

Satgé, Alain. « L'œuvre d'art totale et les symbolistes français : l'exemple de *La Revue wagnérienne* ». In *L'Œuvre d'art totale*, Paris : CNRS Editions, coll. Arts du Spectacle, 1995, p. 47-59.

Verna, Marisa. *L'opera tetarale di Joséphin Péladan*, Milano: Vita e pensiero (pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore), 2000, 417 p.

Contributions philosophiques et esthétiques

Barthes, Roland. « Pouvoir de la tragédie antique ». In *Théâtre Populaire*, n°2, 1953, p. 20-21.

D'Ors, Eugeni. *Du Baroque* [*Lo Barroco*, 1935], trad. Agathe Rouart Valery, Paris : Gallimard, 1983, 187 p.

Nietzsche, Friedrich. «Wagner à Bayreuth», trad. Genève Bianquis. In *Considérations intempestives* [*Unzeitgemaesse Betrachtungen*, 1874], tome 2, Paris : Aubier, 1964.

Wagner, Richard. «Une communication à mes amis » [*Eine Mitteilung an meine Freunde* 1861]. Cf. Bibliographie de la 1^{ère} partie.

Wagner, Richard. « Lettre sur la musique » [1861]. Cf. Bibliographie de la 1^{ère} partie.

OUVRAGES DE MAETERLINCK (non compris dans les corpus primaries et secondaires)

Maeterlinck, Maurice. *Le Silence* [1898], « Le Trésor des humbles ». In *Œuvres I - Le réveil de l'âme, Poésies et Essais*, Bruxelles : Editions Complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix, p. 298-304.

Maeterlinck, Maurice. «L'Evolution du Mystère » [1898]. In *Œuvres I - Le réveil de l'âme, Poésies et Essais*-, Bruxelles : Editions Complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix, p. 504-534.

Maeterlinck, Maurice. « Préface au *Théâtre* de 1901 » [1901]. In *Œuvres I - Le réveil de l'âme, Poésies et Essais*-, Bruxelles : Editions Complexe, Bruxelles, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix. p. 495-503.

Maeterlinck, Maurice. « Menus Propos » [1890]. In *Œuvres I - Le réveil de l'âme, Poésies et Essais*-, Bruxelles : Editions Complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix, p.

457-463.

Poèmes

Maeterlinck, Maurice. *Oraison* [1889], « Serres chaudes ». In *Œuvres I - Le réveil de l'âme, Poésies et Essais*-, Bruxelles : Editions Complexe, 1999. Edition établie et présentée par Paul Gorceix. P. 64.

OUVRAGES SUR LES AVEUGLES ET MAETERLINCK

Denis, Aude. *La Marionnettisation du personnage dans les œuvres de Maurice Maeterlinck (Les Aveugles et Samuel Beckett (Fin de partie))*, Mémoire de DEA d'Etudes Théâtrales, Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, 2000, sous la direction de Mme Monique Banu Boirie, 78 p.

Gorceix, Paul. *Dramaturgie de la mort chez Maeterlinck*, suivi de M. Maeterlinck, *Les Aveugles, la mort de Tintagiles*, Bordeaux: Eurédit, coll. Théâtre du monde entier, 2006, p. 6-109.

Gorceix, Paul. *Les Affinités allemands dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Poitiers: PUF, 1975, 411 p.

Rykner, Arnaud. *Paroles Perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris : José Corti, 2000, 318 p.

Touchard, Pierre-Aime. « Maurice Maeterlinck : le dramaturge ». In *Maeterlink*. Sous la direction de Joseph Hanse et Robert Vivier, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1962, p. 323-406.

Ubersfeld, Anne. « Maeterlinck en France ». In *France-Belgique (1848-1914), Affinités-Ambigüités*, Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996. Sous la direction de Marc Quaghebeur et Nicole Savy. Bruxelles : Editions Labeur, 1997, p. 335-346.

Contributions philosophiques et esthétiques

Foucault, Michel. *Le Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, 405 p.

Sartre, Jean-Paul. *L'Etre et le néant*, Paris : Gallimard, 1943, 725 p.

Sartre, Jean-Paul. « Pour un Théâtre de situations » [1947]. In *Un Théâtre de situations*, Paris : Gallimard, 1992, p. 19-21.

Poèmes.

George, Stephen. *Le Mot (Das Wort)*. In Heidegger, Martin, « Le Mot », *Acheminement vers la parole [Unterwegs zur Sprache, 1959]*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. Paris : Gallimard, 1976, p. 205-223.

OUVRAGES DE CLAUDEL (*non compris dans les corpus primaires et secondaires*)

Claudé, Paul. « À propos de la première représentation du *Soulier de Satin* au Théâtre Français »[1943]. In *Théâtre 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1965. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 1472-1481.

Claudé, Paul. « Claudé parle » (Entretiens enregistré par Pierre Schaeffer et Jacques Madaule, février-mars 1944.). In *Supplément aux œuvres complètes*, tome 2, Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. Centre Jacques Petit, 1990, 336-379.

Claudé, Paul. « La Difficulté réside... » Texte figurant dans l'exemplaire de *Tête d'Or* ayant appartenu à Adrienne Monnier, probablement rédigé autour de 1894, « Notices à *Tête d'Or* ». In *Théâtre 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, Paris, 1967. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 1247-1248.

Claudé, Paul. « Le Drame et la musique »[1930]. In *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1965. Édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galperine., p. 143-155.

Claudé, Paul. « Le Poison wagnérien » [1938]. In *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1965. Édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galperine, p. 367-372.

Claudé, Paul. *Mémoires improvisés*, Paris: Gallimard, 2001 [1954], 367 p.

Claudé, Paul. «Préface à l'édition de 1950 de *Tête d'Or* » [1950], « Notices à *Tête d'Or* ». In *Théâtre 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1967. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 1249-1250.

Claudé, Paul. « Richard Wagner, Rêverie d'un poète français » [1934]. In *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1965. Édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galperine, 863-886.

Claudé, Paul. « Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même » [1910]. In *Œuvres Poétiques*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 147-244.

Poèmes.

Claudé, Paul. *Les Muses* [1905], «Les Cinq Odes». In *Œuvres Poétiques*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 221-233.

Correspondance

Claudé, Paul. « Lettre à Albert Mockel », 1891, « Notices à *Tête d'Or* ». In *Théâtre 1*, Paris :

Gallimard, La Pléiade, 1967. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 1244-1245.

Claudé, Paul. « Lettre à Francis Jammes, 12 août 1900 ». In Paul Claudé, Francis Jammes-Gabriel Frizeau, *Correspondance 1897-1938*, Paris : Gallimard, 1952, p. 30.

Claudé, Paul. « Lettre à Jean-Louis Barrault, 17 juillet 1951 ». In *Cahiers Remauid-Barrault I*, Paris: Julliard, 1953, p. 35.

Claudé, Paul. « Lettre du 30 juillet 1894 à M.G. Bijvanck ». In « Notices à *Tête d'Or* », *Théâtre I*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1967. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, p. 1245-1247.

OUVRAGES SUR *TÊTE D'OR* ET CLAUDEL

Alexandre, Didier. « La bombe Tête d'Or ». In *Voir Tête d'Or*, Actes du colloque de la Sorbonne du 14 janvier 2006 organisé par le Centre de recherche sur la littérature française du XIXe siècle de l'Université Paris-Sorbonne et la Société des études romantiques, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006, p. 3-22.

Blanchot, Maurice. « Claudé et l'infini ». In *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1959, p. 99-116.

Einstein, Carl. «Über Paul Claudé», *Die Weissen Blätter* 1913, trad. Lilliane Meffre. In Bulletin de la société Paul Claudé, n° 176. Disponible sur: <http://www.paul-claudé.net/bulletin/bulletin-de-la-société-paul-claudé-n°176>.

Guerin, Jean Yves. « Entre totalitarisme et anarchisme, Prolégomènes à une lecture politique de *Tête d'Or* ». In *Lectures de Claudé : « Tête d'Or »*. Sous la direction de Didier Alexandre. Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 69-94.

Marcel, Gabriel. *Regards sur le théâtre de Claudé*, Paris : Beauchesne, 1964, 176 p.

Morisot, Jean-Claude. « L'histoire et le mythe dans Tête d'Or ». In *Revue des lettres modernes*, 1967, n° 150-152, p. 7-29.

Morisot, Jean-Claude. « Tête d'Or ou les aventures de la volonté ». In *Revue des lettres modernes*, 1959, n° 44-45, p. 117-196.

Roberto, Eugene. « Tête d'Or et le tour du monde ». In *Cahier canadien Claudé 4*, Université d'Ottawa, 1966.

Vachon, André. *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Claudé*, Paris : Seuil, 1969, 455 p.

Contributions philosophiques

Derrida, Jacques. « La parole soufflée ». In *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil, coll. Essais, 2006 [1967], p. 253-292.

Heidegger, Martin. *Nietzsche*, tome 1 [*Nietzsche I*, 1942], trad. Pierre Klossowski, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1971. p. 512.

Levinas, Emmanuel. « Le Moi et la Totalité ». In *Entre Nous : essais sur le penser à l'autre*, Paris: Grasset, coll. Figures, 1991, p. 25-52.

Nietzsche Friedrich. *Fragments posthumes (Automne 1885 - Automne 1887)*, éd. Colli/Montinari (O.P.C.12), trad. Julien Hervier, Paris : Gallimard, 1979, 386 p.

Nietzsche, Friedrich. *La Volonté de puissance*, tomes 1 et 2 [1885-1888. 1^{ère} publication 1906], trad. Geneviève Bianquis, Paris : Gallimard, 1995. p. 435 et p. 498.

Würzbach, Friedrich. « Postface ». In Nietzsche, Friedrich *la Volonté de Puissance II* [1935], trad. par Geneviève Blanqui. Paris : Gallimard, 1995, p. 471-499.

7. 4EME PARTIE : « LE LIVRE »

OUVRAGES DE MALLARMÉ» (non compris dans les corpus primaires et secondaire)

Mallarmé, Stéphane. « Chronique de Paris: Théâtre, livre, beaux arts, échos de salon et de la plage », *La Dernière Mode* 6 septembre 1874. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 495-499.

Mallarmé, Stéphane. « Conflit » [1895]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 104-109.

Mallarmé, Stéphane. « Igitur, ou la folie d'Elbehnon » [1869-79]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 471-500.

Mallarmé, Stéphane. « La Dernière Mode » [1874]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 485-654.

Mallarmé, Stéphane. « La Musique et les lettres » [1894]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 62-77.

Mallarmé, Stéphane. « L'Art pour tous » [1862]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 360-364.

Mallarmé, Stéphane. « Les Dieux Antiques » [1879]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 1445-1567.

Mallarmé, Stéphane. « Les Mots Anglais » [1877]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 938-1091.

Mallarmé, Stéphane. « Notes pour un Tombeau d'Anatole » [1879-1880. 1^{ère} publication 1962], *Œuvres Complètes 1* Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 882-944.

Mallarmé, Stéphane. « Notes sur le langage » [1869-1870. 1^{ère} publication 1926-1928]. In *Œuvres Complètes 1* Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 871-879.

Mallarmé, Stéphane. « Notes sur le théâtre », *La Revue Indépendante*, 1 mars, 1887. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 290-295.

Mallarmé, Stéphane. « Préface à *Vathek* » [1876]. In *Œuvres Complètes 2*, Gallimard, Paris, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 5-20.

Mallarmé Stéphane. « Réponse à une enquête sur le théâtre », *La Revue encyclopédique*, 5 novembre 1898. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 672.

Mallarmé, Stéphane. « Réponse à une enquête sur l'explosion à la chambre des députés », *Le Journal* 10 décembre 1893. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 660.

Mallarmé, Stéphane. « Un spectacle interrompu » [1875]. In *Œuvres Complètes 1* Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 420-422.

Mallarmé, Stéphane. « Villiers de l'Isle-Adam » [1889]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 113-118.

Poèmes et contes

Mallarmé, Stéphane. « Hérodiade » [1866]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 17-22.

Mallarmé, Stéphane. « Hommage » [1886]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 39-40.

Mallarmé, Stéphane. « L'Azur » [1866]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 14-15.

Mallarmé, Stéphane. « La Chevelure » [1887]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 26.

Mallarmé, Stéphane. « Le Guignon » [1862-89]. In *Œuvres Complètes 1*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 5-7.

Mallarmé Stéphane. « Le Ver vainqueur » [1876], Traduction de Mallarmé de Poe, Edgar Allain, *The Conqueror worm* [1843]. In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003, p. 736-737.

Mallarmé, Stéphane. « Types de la rue » [1889]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 57-59.

Mallarmé, Stéphane, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » [1897]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 363-387.

Mallarmé, Stéphane. « Vers de circonstance » [1892-94 ?, publiés en 1920]. In *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 239-362.

Correspondance

Mallarmé, Stéphane. « Lettre à Arthur O' Shaughnessy 30 janvier 1876. ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 767-768.

Mallarmé, Stéphane. « Lettre à Arthur O' Shaughnessy, 6 février 1876. ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 768-769.

Mallarmé, Stéphane. « Lettre à Henri Cazalis 28 avril 1866 ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 695-698.

Mallarmé, Stéphane. « Lettre à Paul Claudel », 18 février, 1896. In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 812-813.

Mallarmé, Stéphane. « Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre, 1885 ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 786-790.

Mallarmé, Stéphane. « Lettre à Mrs Sarah Helen Whitman 18 et 28 mai 1877 ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 772-774.

Mallarmé, Stéphane. « Lettre à Théodore Aubanel 28 juillet 1866 ». In *Œuvres Complètes 1*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, p. 704-705.

OUVRAGES SUR *LE LIVRE* ET MALLARMÉ

Absatado, Claude. « Le Livre de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 78-85.

Alcoloumbre, Thierry. *Mallarmé, la poétique du théâtre à l'écriture*, Fleury-sur-Orne: Minard, 1995, 205 p.

Benoit, Eric. *Mallarmé et le Mystère du «Livre»*, Paris : H. Champion, 1998, 452 p.

Claudel, Paul. « Mallarmé : la catastrophe d'*Igitur* » [1926]. In *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 508-514.

Dujardin, Edouard. « L'Art wagnérien ». Cf. Bibliographie à la troisième partie.

Folco, Alice. *Dramaturgie de Mallarmé*, Thèse de doctorat, sous la direction de J.-P. Sarrazac, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2006, 493 p.

Huret, Jules. « Enquête sur l'explosion à la chambre de députés » [1893]. In Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2003, p. 660.

Marchal, Bertrand. *La Religion de Mallarmé*, José Corti, Paris, 1988, 600 p.

Marchal, Bertrand. « Notices à *Igitur* ». In Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998, p. 1346-1353.

Marchal, Bertrand. « Notices à *Notes en vue du Livre* ». In Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998, p. 1372-1383.

Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Seuil, 1961, 656 p.

Scherer, Jacques. *Le « Livre » de Mallarmé*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1977, p. 7-154.

Contributions philosophiques et esthétiques

Bataille, Georges. « La Religion surréaliste ». In *Œuvres*, tome VII, Paris: Gallimard, 1970 (1948), p. 381-405.

Derrida, Jacques. « La Double séance ». In *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972, p. 199-317.

Jarry, Alfred. « De l'Inutilité du théâtre au théâtre » [1896]. In *Œuvres complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, p. 405-410.

Lévi-Strauss, Claude. *Le Cru et le cuit*, Paris : Plon, 1964, 402 p.

Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie* [*Die Geburt der Tragödie*, 1869-1872], trad. par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc. Nancy. Paris, Gallimard, Folio Essais, 2008. Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montanari, 376 p.

8. 5ÈME PARTIE : «LE DOUBLE, LA VILLE ET LE SPECTATEUR»

OUVRAGES DES FUTURISTES ITALIENS (non compris dans les corpus primaires et secondaires)

Azari, Fedele. « Théâtre Aérien Futuriste » [*Teatro aereo futurista*, 1920], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 271-273.

Boccioni, Umberto. « Manifeste de la peinture futuriste » [*Manifesto tecnico della pittura futurista*, 1910], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 163-166.

Boccioni, Umberto. « Peinture sculpture futuriste » [*Pittura e Scultura Futurista*, 1914], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 191-197.

Depero, Fortunato. « Théâtre plastique » [*Teatro plastico*, 1919], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 273-275.

Marinetti, Filippo Tommaso. « Dopo il teatro sintetico e il teatro di sorpresa » [1924]. In *Teatro 2*, Milano: Mondadori, 2004. A cura di Jeffrey T. Schnapp, p. 735-739.

Marinetti, Filippo Tommaso. «Le Music-Hall» [*Il Teatro di varietà*, 1913], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne; L'Âge d'homme, 1973, p. 249-254.

Marinetti, Filippo Tommaso. « Manifestes des auteurs dramatiques futuristes » [*Manifesto dei drammaturghi futuristi*, 1910], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 247-249.

Marinetti, Filippo Tommaso (avec Pino Masnata). «Manifesto futurista della radio» [1932]. In *Teatro 2*, Milano: Mondadori, 2004. A cura di Jeffrey T. Schnapp, p. 769-794.

Marinetti, Filippo Tommaso. « Manifeste technique de la littérature futuriste » [*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, P. 133-137.

Marinetti, Filippo Tommaso. *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli*, Atti del Convegno Volta, 8-14 ottobre 1934, Fondazione Alessandro Volta. In *Teatro 2*, Milano: Mondadori, 2004, p. 779-781.

Marinetti, Filippo Tommaso. « Théâtre Futuriste Synthétique » [*Teatro Futurista Sintetico*, 1915], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, 256-260.

Marinetti, Filippo Tommaso. « Le Théâtre Total pour le masses » [*Il Teatro Totale*, 1933], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 284-286.

Marinetti, Filippo Tommaso. «Un giorno torrido d'estate...», Fondo Marinetti, Getty Research Center, s. 10, f. 200. In *Marinetti Teatro 1*, Milano: Mondadori, 2004. A cura di Jeffrey, T. Schnapp, p. 175.

Marinetti, Filippo Tommaso, Cangiullo, Francesco. «Théâtre de la surprise» [*Il Teatro della sorpresa*, 1921], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne; L'Âge d'homme, 1973, p. 279-280.

Montalti, Mauro. « Pour un nouveau théâtre électro-vibro-lumineux », [*Per un nuovo teatro elettrico-vibro-luminoso*, 1920], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 275-277.

Prampolini, Enrico. « L'atmosphère scénique futuriste » [*L'atmosfera scenica futurista*, 1924], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 281-284.

Prampolini, Enrico. «Scénographie Futuriste-Manifeste » [*Scenografia Futurista*, 1915], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 261-263.

Pratella, Francesco Balilla. «Manifeste des musiciens futuristes »[*Manifesto dei musicisti futuristi*, 1910], trad. Giovanni Lista. In Lista, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 307-311.

Ricciardi, Achille. *Il Teatro del colore*, Milano: Facchi, 1919.

Correspondance

Vasari, Guglielmo. « Lettre à Guglielmo Jannelli, 14 février 1931 ». In Verdone, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma: Bulzoni, 1988, p. 336.

OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE FUTURISTE ITALIEN

Artioli, Umberto. *La Scena e la dynamis*, Bologna: Pàtron, 1975.

Blumenkranz-Onimus, Noëmi. *Le Théâtre futuriste italien*. Texte d'une conférence tenue à la Société d'esthétique, à la Sorbonne, le samedi 17 mars 1973.

Lapini, Lia. *Futurteatro*, Corazzano (Pisa): Titivillus, , 2009, 169 p.

Lista, Giovanni. «Il teatro del colore di Ricciardi, ovvero il passo indietro dell'avanguardia italiana», *Teatro contemporaneo* n° 9, maggio 1985, p. 316-335.

Lista, Giovanni. *La Scène futuriste*, Paris: CNRS, 1989, 446 p.

Maramai, Fernando. *Ruggero Vasari: una vocazione futurista nell'Europa delle avanguardie storiche*, Siena: Betti, 2005, 270 p.

Contributions philosophiques et esthétiques

Appia, Adolphe. « L'Œuvre d'art vivant » [1922]. In *Œuvres Complètes*, tome III, Genève : L'Âge d'Homme, 1992, p. 341-412.

Dort, Bernard. « Préface » à Zola, Emile, «Le Naturalisme au théâtre». Cf. Bibliographie de la

2^{ème} partie.

Jarry, Alfred, *Les Monstres*, « L'Ymagier », n° 2, janvier, 1895. In *Œuvres complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, p. 969-975.

Rousseau, Jean-Jacques. « Lettre à D'Alembert » [1758]. In *Œuvres Complètes 5*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1995, p. 3-125.

OUVRAGES D'APOLLINAIRE ET JARRY (*non compris dans les corpus primaires et secondaires*)

Apollinaire, Guillaume. « Interview avec Perez Sorba », *La Publicidad*, 24 juillet 1918. In *Œuvres en prose complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 991-995.

Apollinaire, Guillaume. « L'Antitradition Futuriste » [1913]. In *Œuvres en prose complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Decaudin, p. 937-939.

Apollinaire, Guillaume. « Le Musée germanique de Nuremberg » [1902]. In *Œuvres en prose complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Decaudin, p. 70-73.

Apollinaire, Guillaume. « L'Esprit nouveau et les poètes » [1917]. In *Œuvres en prose complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Decaudin, p. 941-954.

Apollinaire, Guillaume. « Réponse à une enquête de l'hebdomadaire *La Vie* juin 1914, *Œuvres en prose complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 984-985.

Apollinaire, Guillaume. Sept feuilles manuscrit dont on cite le f. 1. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 7433.

Apollinaire, Guillaume. « Sur la peinture » [1912]. In *Œuvres en prose complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Decaudin, p. 5-18.

Jarry, Alfred. « Autre présentation d'Ubu Roi » [1896]. In *Œuvres complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, p. 401-403.

Jarry, Alfred. « De l'inutilité du théâtre à théâtre » [1896]. Cf Bibliographie de la 4^{ème} partie.

Jarry, Alfred. *La Cerveille du sergent de ville*, « La chandelle verte ». In *Œuvres Complètes 2*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, p. 277-279.

Jarry, Alfred. « Les Paralipomènes d'Ubu » [1896]. In *Œuvres complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, p. 467-474.

Poèmes et romans

Apollinaire, Guillaume. *Le Larron* [1903], « Alcools ». In *Œuvres Poétiques*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1956. Texte établi et annoté par Marcel Adema et Michel Décaudin, p. 91-95.

Apollinaire Guillaume. *Zone* [1913], « Alcools ». In *Œuvres Poétiques*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1956. Texte établi et annoté par Marcel Adema et Michel Décaudin, p. 39-44.

Jarry, Alfred. « Gestes et Opinions du Docteur Faustroll » [1898]. In *Œuvres complètes 1*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1972. Textes établis, annotés et présentés par Michelle Arrivé, 656-734.

Correspondance

Apollinaire, Guillaume. « Lettre à Serge Ferat, juin 1917 ». In *Correspondance avec les artistes*, Paris : Gallimard, 2009, p. 579.

OUVRAGES SUR *LES MAMMELLES DE TIRÉSIAS*, APOLLINAIRE ET *UBU ROI*

Albert-Birot, Pierre. *Autobiographie*, Troyes : Librairie Bleu, 1988.

Albert-Birot, Pierre. « SIC », n° 8, 9,10, 1916.

Albert-Birot, Pierre. « SIC » n° 18, 1917.

Albert-Birot, Pierre. « SIC » n° 23, 1917.

Arrivé, Michel. *Les Langages de Jarry*, Paris : Klincksieck, 1972.

Bauer, Henry. « Ubu Roi ». In *L'Echo de Paris*, 19 décembre 1896.

Behar, Henri. *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris : Gallimard, 1967, 365 p.

Behar, Henri. *Jarry : le monstre, la marionnette*, Paris : Librairie Larousse, 1973, 271 p.

Burgos, Jean. « Sur les sentiers de la création ». In Burgos, Jean. Debon, Claude. Décaudin, Michel, *Apollinaire, en somme*, Jean Burgos, Claude Debon, Michel Décaudin, *Apollinaire en somme*, H. Champion, Paris, 1998, p. 181-276.

Debonne, Claude. « Fils de personne ». In Burgos, Jean. Debon, Claude. Décaudin, Michel, *Apollinaire en somme*, Paris : H. Champion, 1998, p. 41-112.

Mendès, Catulle. « Ubu Roi », *Le Journal* 11 décembre 1896.

Plassard, Didier. *L'Acteur en effigie*, Genève : L'Age d'Homme, 1992, 371 p.

Read, Peter. *Apollinaire et les « Mamelles de Tirésias »*, Presses Universitaires de Rennes, 2000, 246 p.

Contributions esthétiques

Bakhtine, Michail. *L'Œuvre de François Rabelais dans la culture populaire* [Tvorčestvo Fransua Rable i Narodnaâ Kul'tura 1965], trad. André Robel, Paris : Gallimard, 1970, 475 p.

OUVRAGES DE PIRANDELLO (non compris dans les corpus primaires et secondaires)

Pirandello, Luigi. « *Arte e coscienza d'oggi* » [1895]. In *Saggi poesie e scritti vari*, Milano: Mondadori, 1960, 865-880.

Pirandello, Luigi. « Discorso al convegno Volta » [1934]. In *Saggi poesie e scritti vari*, Milano: Mondadori, 1960, 1002-1008.

Pirandello, Luigi. « Introduzione », D'Amico, Silvio, *Storia del teatro italiano*, Milano: Bompiani, 1936. p. 3-27.

Pirandello, Luigi. « Illustrateurs, acteurs, traducteurs », [*Illustratori, attori, traduttori*, 1908], trad. Georges Piroué. In *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris : Denoël, Paris, 1968, 11-34.

Pirandello, Luigi. « L'Humorisme » [*L'Umoreismo*, 1908], trad. Georges Piroué. In *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris : Denoël, 1968, p. 115-164.

Pirandello, Luigi. « "Piano" dei Giganti della Montagna ». In *Saggi poesie e scritti vari*, Milano: Mondadori, 1960, 1159-1161.

Pirandello, Luigi. « Préface aux *Six Personnage en quête d'auteur* » [Prefazione a *Sei Personaggi in cerca d'autore*, 1925] trad. Georges Piroué. In *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris : Denoël, 1968, p. 61-80.

Pirandello, Luigi. «Se il film parlante abolirà il teatro». In *Saggi poesie e scritti vari*, Milano: Mondadori, 1960[1929], 996-1002.

Romans

Pirandello, Luigi. *Feu Mattia Pasca* [*Fu Mattia Pascal*, 1904] trad Alain Sarrabyrouse. Paris: Flammarion, 1994, 344 p.

Pirandello, Luigi. *On tourne (Notes d'un opérateur)* [*Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, 1925], trad. Christine de Lavardier, Plan de la Tour: Editions d'aujourd'hui, 1980, 259 p.

Pirandello, Luigi. *Un personne, cent mille* [*Uno, nessuno, centomila*, 1926], trad. de L. Servicen. Paris: Gallimard, 1930, 233 p.

Correspondance

Pirandello, Luigi. «Lettre à Marta Abba, 30 mai 1930», *Lettere a Marta Abba*, Milano: Mondadori, I Meridiani, 1995, p. 491-494.

OUVRAGES SUR LES GÉANTS DE LA MONTAGNE ET PIRANDELLO

Alonge, Roberto. *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Acireale-Roma: Bonanno, 2009 [1972], 281 p.

Artioli, Umberto. *L'Officina segreta di Pirandello*, Bari: Laterza, 1989.

D'Amico, Alessandro, Tinterri, Alessandro. *Pirandello capocomico*, Palermo: Sellerio, 1987, 465 p.

Dort, Bernard. «Adamov: entre l'instant et le temps», in *Théâtre réel*, Paris : Seuil, 1971, p. 190-199.

Dort, Bernard. «Pirandello et le théâtre français ». In *Théâtres : essais*, Paris. Seuil, 1986, p. 60-87.

Gardair, Jean-Michel. *Pirandello, Fantasmies et logique du double*, Paris : Larousse, 1972, 159 p.

Giudice, Gaspare. *Pirandello*, Torino: UTET, 1963, 568 p.

Gramsci, Antonio. «Cronache teatrali», *L'Avanti!* 6 fevrier 1919. I *Pirandello Ibsen e il teatro*, Roma: Editori riuniti, 1992, p. 57-58.

Gramsci, Antonio. «Quaderni dal carcere» [Vers 1930. 1ère publication 1950]. In *Pirandello Ibsen e il teatro*, Roma: Editori riuniti, 1992, p. 3-13.

Micali, Simona. *Miti e riti del moderno: Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze: Le Monnier, 2002, 138 p.

Pedullà, Giovanni. *Il Teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna: Il Mulino, 1994, 338 p.

Puppa, Paolo. *Fantasmî contro giganti: scena e immaginario in Pirandello*, Bologna: Patròn, 1978, 245 p.

Schnapp, Jeffrey, T.. *Mussolini e l'opera di massa*, Milano: Garzanti, 1996, 259 p.

Scianatico, Giovanna. *Il Teatro dei miti; Pirandello*, Bari: Palomar, 2005, 138 p.

Tilgher, Adriano. «Il Teatro di Luigi Pirandello». In *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma: Libreria di scienze e di lettere, 1923, p. 135-194.

Vicentini, Claudio. *L'Estetica di Pirandello*, Milano: Mursia, 1970, 262 p.

Vicentini, Claudio. *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia: Marsilio, 1993, 217 p.

Contributions esthétiques

Evreïnov, Nicolas. *Le Théâtre dans la vie*, Paris : Stock, 1930, 240 p.

9. 6EME PARTIE: « L'HOMME ET LA MACHINE »

OUVRAGES DES EXPRESSIONISTES ALLEMANDS, (*non compris dans les corpus primaires et secondaires*)

Hasenclever, Walter. « Le Théâtre en tant que représentation » [*Die Bühne als Vorstellung*, 1920]. In *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*. Colloque organisé par le centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S. Etudes réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot, p. 347-348.

Kornefeld, Paul. *L'Homme spirituel et l'homme psychologique* [*Der beseelte und der psychologische Mensch*, 1918]. In *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*. Colloque organisé par le centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S., Etudes réunies et présentées par Denis

Bablet et Jean Jacquot, p. 350-358.

Poèmes

Bronnen, Arnolt. *Vatermord*, Esmedetten : Lechte, 1954 [1922].

OUVRAGES SUR LES EXPRESSIONISTES ALLEMANDES, STRINDBERG ET IBSEN

Boyer, Régis. « Notices et notes » à Ibsen: *Peer Gynt* ». In Ibsen, Henrik, *Théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2005, p. 1778-1784.

Demange, Camille. « La Situation de Georg Kaiser par rapport à la génération expressionniste ». In *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*. Colloque organisé par le centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S. Etudes réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot, p. 103-110.

Durzak Manfred. *Das Expressionistische Drama : Carl Sternheim, Georg Kaiser*, München : Nymphenburger, 1978, 196 p.

Durzak Manfred. *Das Expressioistische Drama (Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh)*, Munchen : Nymphenburger, 1979, 254 p.

Holm, Ingvar. « Strindberg et l'Expressionnisme : notes sur l'art dramatique du Naturalisme et de l'Expressionnisme ». In *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*. Colloque organisé par le centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S. Etudes réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot, trad. Colette Gyldén, p. 41-63.

G. Lukacs « Grandeur et décadence de l'Expressionnisme », In *Problèmes du réalisme [Probleme des Realismus, 1955]*, trad. Claude Orevost et Jean Guégan, Paris : L'Arche, 1975, p. 41-74.

Mennemeier, Franz Robert. *Modernes Deutsches Drama I*, München : Fink, 1973, 375 p.

Palmier, Jean-Michel. « Déclin du théâtre expressionniste ? ». In *Actualité du théâtre expressionniste*. Actes de la journée d'étude organisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, le 11 février, 1995. Avec le concours du Centre de recherches sur la poétique du drame moderne de l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Etudes théâtrales-Louvain la neuve, 1995, p. 9-15.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Résurgence de l'Expressionnisme ». In *Actualité du théâtre expressionniste*. Actes de la journée d'étude organisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac

par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, le 11 février, 1995. Avec le concours du Centre de recherches sur la poétique du drame moderne de l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Etudes théâtrales-Louvain la neuve, 1995, p. 139-153.

Sinding Terje. *Ibsen. Le « Cycle bourgeois », dramaturgie et pratique scénique*, Thèse de 3ème cycle, sous la direction de Bernard Dort, Institut d'Etudes théâtrales de Paris III, 1978, 319 p.

Sinding, Terje. « Introduction » à Ibsen, Henrik, *Les Douze dernières pièces*, tome 1, Paris: Imprimerie Nationale, coll. Le spectateur français, 2003, p. 7-22.

Sokel, Walter Herbert. *Der Literarische Expressionismus : der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, München:Langen, 1970 [1956], 310 p.

Viviani, Annalisa. *Dramaturgische Elemente des Expressionistischen Drama*, Bonn : H. Bouvier, 1970, 187 p.

Worringer, Wilhelm. « Questions artistiques d'actualités », Munich 1921. In G. Lukacs « Grandeur et décadence de l'Expressionnisme », In *Problèmes du réalisme* [*Probleme des Realismus*, 1955], trad. Claude Orevost et Jean Guégan, Paris : L'Arche, 1975, p. 46-47.

Contributions philosophiques et esthétiques

Engels, Friedrich. *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état* [*Der Ursprung der Familie*, 1884], trad. Jeanne Stern, Paris: Editions sociales, 1975, 396 p.

Pinthus, Karl. *Menscheitdämmerung : ein Dokument des expressionismus*, Berlin : Rowohlt, 1959 [1920], p. 7-35.

Spengler, Oswald. *L'Homme et la technique* [*Der Mensch und die Technik*, 1932], trad. Anatole A. Petrowsky. Paris: Gallimard, 1958, 168 p.

Spinoza, Baruch. « Court traité », *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1954 [Titre original inconnu. Vers 1655]. Texte traduit, présenté et annoté par Roland Caillois, Madeleine Francès et Rober Mishrahi, p. 9-95.

Worringer, Worringer. *Abstraktion und Einfühlung* [*Abstraktion und Einfühlung*, 1911], trad. Emmanuel Mathieu. Paris : Klincksieck, 1978, 167 p.

OUVRAGES DE GOERING (non compris dans les corpus primaires et secondaires)

Goering, Reinhard. « Über das neue Theater » [1919]. In *Prosa, Dramen, Verse*, München, Albert Langen et Georg Müller, 1961, p. 82-85.

Goering, Reinhard. « Wie so eine neue Stuck ? » [1928]. In *Prosa, Dramen, Verse*, München, Albert Langen et Georg Müller, 1961, p. 85-88.

Poèmes et Romans

Goering, Reinhard. *Ich finde keine lust in meine träumen*, « Lyrische Jahrbuch ». In *Prosa, Dramen, Verse*, München: Albert Langen et Georg Müller, 1961 [1913], p. 563.

Goering, Reinhard. « Jung Schuck ». In *Prosa, Dramen, Verse*, München : Albert Langen, Georg Müller, 1961 [1913], p. 95-266.

OUVRAGES SUR BATAILLE NAVALE ET GOERING

Anonyme. « Vorwort » à Goering, Reinhard. In *Prosa, Dramen, Verse*, München: A. Langen & G. Müller, 1961, p. 8-29.

Capell, Gottfried. *Die Stellung des Menschen im Werk Reinhard Goerings*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich Wilhelms Universität, Bonn, 1968, 205 p.

Ivernel, Philippe. « L'Expressionnisme et l'expérience de la mort : le cas de "Bataille navale" ». In *Actualité du théâtre expressionniste*. Actes de la journée d'étude organisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, le 11 février, 1995. Avec le concours du Centre de recherches sur la poétique du drame moderne de l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Etudes théâtrales-Louvain la neuve, 1995, p. 104-111

Herald, Heinz. «Gedanke über *Seeshlacht* und *Die Retter*», *Das junge Deutschland*, 2ème année, 1919, p. 256- 267.

Lillyman, W.J.. «Reihersd Goering's *Seeshlacht* : the failure of the will ». In *German Life and letters* 1969, n° 2, p. 350-358.

Sorgel, Albert, Hohoff, Curt. *Dichtung und Dichter der Zeit II*, Düsseldorf, 1963.

Contributions esthétiques

Sartre, Jean-Paul. « Huis Clos ». In *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1947, p. 111-168.

Sartre, Jean-Paul. « Pour un Théâtre de situations » [1947]. Cf. Bibliographie de la 3^{ème} partie.

OUVRAGES DE TOLLER (*non compris dans les corpus primaires et secondaires*)

Toller Ernst. *Une Jeunesse en Allemagne* [*Eine Jugend in Deutschland*, 1932], trad. Pierre Gallissaire. Paris : L'Age d'Homme, 1974, 225 p.

Toller, Ernst. « Mes Ouvrages » [*Quer Durch*, 1930] trad. Huguette et René Radrizzani. In *Pièces écrites au pénitencier*, Chambéry : Edicions Comp'Act, 2003., p. 175-188.

Correspondance

Toller, Ernst. « An Arthur Holitscher » 9 janvier 1924 ». In *Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte*, Hamburg: Rowohlt, 1961, p. 232.

Toller, Ernst. « An Frau T. D, deuxième moitié du 1920 ». In *Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte*, Hamburg: Rowohlt, 1961, p. 197-199.

Toller, Ernst. « An Tessa, 12.11. 1920 ». In *Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte*, Hamburg: Rowohlt, 1961, p. 199.

Toller, Ernst. « Briefe an einen schöpferischen Mittler, Oktober 1921 ». In *Gesammelte Werke*, Band 2, *Drame und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924)*, Munchen: Hanser, 1995, p. 352-354.

OUVRAGES SUR L'HOMME ET LA MASSE ET TOLLER

Daget, Charles. « Présentation ». In Landauer, Gustav, *La Communauté par le retrait et autres essais*, Paris: Editions du Sandre, 2009, p. 7-26.

Eichenlaub René. *Ernst Toller et l'expressionnisme politique*, Thèse, Université de Strasbourg II, 1976, 724 p.

Klein, Alexander. « Zwei Dramatiker in der Entscheidung ». In *Sinn und Form*, n° 1, 1958, p. 702-718.

Klein, Dorothea. *Der Wandel der dramatischen Darstellung Form im Werk Ernst Tollers*, Inaugural Dissertation zu Erlangung des grades eines Doktors der Philosophie in der Abteilung Philologie der Ruhr Universität Bochum, Stuggart, 1968, 208, p.

Radrizzani, Huguette et René. « Toller l'écartelé de la révolution », Postface à *Pièces écrites au pénitencier*, Chambéry : Edicions Comp'Act , 2003, p. 195-203.

Huimin, Chen. *Inversion of revolutionary Ideals: a study of the tragic essence of Georg Buchner's "Dantons Tod", Ernst Toller's "Masse Mensch" and Bertolt Brecht's "Die*

Massnahme”, New York: Lang, 1998, 113 p.

Contributions philosophiques et esthétiques

Hegel, Georg, Friedrich. *Des manières de traiter scientifiquement le droit naturel*, [« *Über die wissenschaftlichen behandlungen des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaft*, 1802-1803], trad. Bernard Bourgeois, Paris : Vrin, 1972.

Landauer, Gustav. *Anruf zum Sozialismus*, Frankfurt am Main: Heinz Joachim, Heydorn, 1967 [1911], 194 p.

Landauer, Gustav. « Dresse-toi, socialiste ! » [*Stelle dich, Sozialist !* 1915], trad. Charles Daget. In *La Communauté par le retrait et autres essais*, Paris: Editions du Sandre, 2009, p. 225-231.

Landauer, Gustav. « La Communauté par le retrait » [*Durch Absonderung zur Gemeinschaft*, 1901], trad. Charles Daget. In *La Communauté par le retrait et autres essais*, Paris: Editions du Sandre, 2009, p. 33-54.

Szondi, Peter. *Essai sur le tragique* [*Versuch über das Tragische*, 1962], trad. Jean-Louis Besson, Myrto Gondycas, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdheuil. Bélésan, Belval : Circé, coll. Penser le théâtre, 2003, 153 p.

OUVRAGES DE BRECHT (*non compris dans les corpus primaires et secondaires*)

Brecht, Bertolt. “Baal der böse der asoziale”. In *Baal, Baal der böse der asoziale: Texte, Varianten und Materialien*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1969 [1930], p. 78-91.

Brecht, Bertolt. « Critique de la poétique d’Aristote » [*Kritik des Poetik des Aristoteles*, 1935], trad. Jean Tailleur et Jean Marie Valentin. In *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 259-261.

Brecht, Bertolt. « L’Achat du cuivre » [*Der Messingkauf*, 1939-1953], trad. Michel Cadot, André Combes, Gérald Eudeline, Jean Jourdheuil, Béatrice Parregaux et Jean Tailleur. In *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 505-689.

Brecht, Bertolt. « Le sujet et la forme », [*Über Stoffe und form*, 1929], trad. Jean Tailleur et Edith Winkler. In *Ecrits sur le théâtre 1*, Paris : L’Arche, 1979, p. 154-156.

Brecht, Bertolt. « Papier dramatique et autres considérations » [Titre de l’éditeur allemand : *Dramatisches papier und anderes*, 1920], trad. Jean tailleur et Marie Silhouette. In *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2000, P. 34-35.

Brecht, Bertolt. « Remarques sur des pièces et des représentations », trad. Jean Tailleur et Edith Winkler. In *Ecrits sur le théâtre 2*, Paris : L'Arche, 1979, p. 267-588.

Brecht, Bertolt. « Sur l'Expressionnisme », [*Über den Expressionismus*, 1920], trad. Jean tailleur et Marie Silhouette. In *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, Gallimard, 2000, p. 42-43.

Brecht, Brecht. « Théâtre Récréatif ou Théâtre didactique », [*Vergnügungstheater oder Lehrtheater*, 1935] trad. Jean Tailleur et Jean-Marie Valentin. In *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 212-223.

Brecht, Bertolt. « Une nouvelle dramaturgie », Débat entre Brecht, Herbert Jhering, Fritz Sternberg et Ernst Hardt, intendant de Radio Cologne, le 11 novembre 1929, en prélude à la diffusion d' *Homme pour homme*, trad. Jean Tailleur et Jean-Marie Valentin. In *Ecrits sur le Théâtre*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 203-209.

Brecht, Bertolt, Hans Heisler, I.V. Jerome, N.Y. 1935 « Le personnage dramatique dans la Mère ». In *Entretiens avec Brecht*, Texte réunis et présentés par Werner Hecht, Paris : Messidor, 1988 p. 96-106.

Brecht, Bertolt. Piscator, Erwin, Sternberg, Fritz, « Réflexion sur *Tambours dans la Nuit* » [18-24 septembre 1928], trad. François Mathieu avec la collaboration de Régine Mathieu. In *Entretiens avec Brecht*, Texte réunis et présentés par Werner Hecht, Paris : Messidor, 1988, p. 73-95.

OUVRAGES SUR BRECHT

Benjamin, Walter. « L'auteur comme producteur » [1932] trad. Philippe Ivernel. In *Essais sur Brecht*, Paris : La Fabrique, 2003, p. 122-144.

Benjamin, Walter. Première version de « Qu'est-ce que c'est le théâtre épique? » [*Was ist epischer Theater*, 1931], trad. Philippe Ivernel. In *Essais sur Brecht*, Paris : La Fabrique, 2003, p. 18-37.

Benjamin, Walter. « Théâtre et radio » [1932] trad. Philippe Ivernel. In *Essais sur Brecht*, Paris : La Fabrique, 2003, p. 117-121.

Dort, Bernard. *Lecture de Brecht*, Paris : Seuil, 1960, 216 p.

Dort, Bernard. « Le Général et le particulier ». In *L'arc* n° 55, 1973, p. 2-10.

Dort, Bernard, « Brecht sur scène », *Théâtre public*, Paris : Seuil, 1967, p. 146-239.

Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht : sa vie, son art, son temps* [*Bertolt Brecht : His life, his art and*

his times, 1970], trad. Elisabeth Gille. Paris : Seuil, 1973, 476 p.

Fischbach, Fred. *L'Evolution politique de Bertolt Brecht, de 1913 à 1933*, Publications de l'université de Lille Paris III, 1976, 225 p.

Guillemin, Bernard. « Entretien de Brecht avec Bernard Guillemin », *Die literarische Welt*, 30 juillet 1926. In Ewen, Frederic, *Bertolt Brecht : sa vie, son art, son temps* [*Bertolt Brecht : His life, his art and his times*, 1970], trad. Elisabeth Gille, Paris : Seuil, 1973, p. 89.

Jourdheuil, Jean. « Hypothèse pour *Dans la jungle des villes* ». In *Brecht*, tome 1, Cahier de l'Herne dirigé par Bernard Dort et Jean François Peyret, Paris : Cahiers de l'Herne, 1979, p. 59-66.

Müller-Scholl, Nikolaus. « La notion d'*Einverständnis* : Brecht entre Kafka e Carl Schmitt ». In *Revue de littérature comparée* 2004/2 N° 310, Paris : Klincksiek, p. 155-165.

Sarrazac, Jean-Pierre. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort : Circé, coll. Penser le théâtre, 2002, 264 p.

Voigts, Manfred. *Brechts: Theaterkonzeptionen Entstehung und Entwicklung bis 1931*, Munich: Fink, 1977, 270 p.

CONCLUSION

Corpus

Adamov, Arthur. « La Grande et la Petite manœuvre ». In *Théâtre I*, Paris: Gallimard, 1953.

Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours*, Paris : Editions de Minuit, trad. Samuel Beckett, 1963.

Beckett, Samuel. *Fin de partie*, Paris : Editions de Minuit, trad. Samuel Beckett, 1957.

Ionesco, Eugène. « La Cantatrice chauve » [1950]. In *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 7-42.

Ionesco, Eugène. « Le Rhinocéros » [1959]. In *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 537-638.

Koltès, Jean-Marie. *Roberto Zucco*, Paris : Editions de Minuit, 1990.

Lagarce, Jean-Luc. «Le Pays lointain » [1996]. In *Théâtre complet IV*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2002.

Muller, Heiner. « Hamlet-machine » [*Hamlet-machine*, 1977], trad. Jean Jourdeuil et Heinz Swarzinger. In *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès V* et autres pièces, Paris : Editions de Minuit, 1985.

Muller, Heiner. « Mauser », [*Mauser*, 1970], trad. Jean Jourdeuil et Heinz Swarzinger. In *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès V* et autres pièces, Paris: Editions de Minuit, 1985.

Muller, Heiner. « Quartett » [*Quartett*, 1980], trad. Jean Jourdeuil et Heinz Swarzinger. In *La Mission*, suivi de *Prométhée-Quartett-Vie de Gundling*, Paris : Les Editions de Minuit, 1982.

Minyana, Philippe. « Ça va ». In *Histoire de Roberta, Ça va*, Montreuil sur Bois : Editions théâtrales, 2006.

Minyana, Philippe. « Histoire de Roberta », *Histoire de Roberta, Ça va*, Montreuil-sur-Bois : Editions théâtrales, 2006.

Negri, Antonio. « Essaim », *Trilogie de la différence*, Paris : Stock, trad. Judith Revel, 2009.

Renaude, Noëlle. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* (texte intégral), Montreuil-sur-Bois : Editions théâtrales, 2005.

Vinaver, Michel. *La Demande d'emploi*, Paris : L'Arche, 1973.

Ouvrages

Adamov, Arthur. « Avertissement à *La Parodie* et *L'Invasion* ». In *Ici et maintenant*, Paris : Gallimard, 1964.

Adamov, Arthur. « Entretien sur Paolo Poli », Roland Barthes, Bernard Dort, Jacques Leclerc, Maurice Regnaut et Jean Vannier, in *La Nouvelle critique*, n° 94, mars 1958.

Adamov, Arthur. « Introduction au *Théâtre II* ». In *Ici et maintenant*, Paris : Gallimard, 1964.

Adamov, Arthur. *L'Homme et l'enfant*, Paris : Gallimard, 1968.

Adorno, Theodor, Wiesegrund. *Minima Moralia : réflexion sur la vie mutilée* [*Minima Moralia : Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 1951*], trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris : Payot, 1980.

Benoussan, Hélène. *De l'impossible témoignage : « Le Pays lointain » de Jean-Luc Lagarce*,

« *L'instruction* » de Peter Weiss, « *Avant la retraite* » de Thomas Bernhard, Mémoire sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, D.E.A, SorbonneNouvelle –Paris III 2003-2004,

Borach, George. « Conversations with James Joyce », in *James Joyce. Portraits of the artist in Exile*, ed. Willard Potts. Dublin : Wolfhund Press, 1979.

Danan, Joseph. « Le désemboitement ». In *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris : Actes-sud Papier, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2005. Ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert assisté de Joseph Danan et Sandrine Le Pors, p. 22-25.

Hardt, Michael, Negri, Antonio. *Multitude : guerre et démocratie au temps de l'Empire* [*Multitude : war and democracy in the age of empire*, 2004], trad. Nicolas Guilhaud, Paris : La Découverte, 2004.

Hersant, Cécile. *Recyclage et fabrique continus du texte : Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu*, Doctorat en études théâtrales, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2006.

Jolly, Geneviève. « La choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale ». In *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Sorbonne Nouvelle sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2008, p. 226-230.

Larbaud, Valéry. « James Joyce » in *La Nouvelle Revue française*, n° 103, 1er avril 1922.

Lytard, Jean-Philippe. *La Condition postmoderne*, Paris : Editions de Minuit, 1979,

Muller, Heiner. « Adieu à la pièce didactique » [1977], trad. Jean Jourdeuil et Heinz Swarzinger. In *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès V et autres pièces*, Paris : Editions de Minuit, 1985.

Muller, Heiner. « Allemand, dite-vous ? » [1988], entretien avec Sylvère Lotringer, [1988], trad. Anne Bérélowitch. In *Fautes d'impressions* [*Gesammelte Irrtümer 2*, 1991], Paris : L'Arche, 1991.

Muller, Heiner. « A propos de Frtazer », Théâtre public N° 21, juin 1978, p. 12-16.

Muller, Heiner. « Le cas Althusser m'intéresse... » [1981], trad. Jeanne Pierre Morel. In *Fautes d'impressions*, Paris : L'Arche, 1991.

Muller, Heiner. « Murs », entretiens avec Sylvère Lotringer [1981] trad. Jean Jourdeuil et Heinz Swarzinger et Bernard Sobel. In *Erreurs Choiesies*, [*Rotwelsch*, 1982], Paris : L'Arche, 1988.

Muller, Heiner. « Penser est fondamentalement coupable » trad. Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret. In *Fautes d'impressions* [*Gesammelte Irrtümer 2*, 1991], Paris : L'Arche,

1991

Naugrette, Catherine. *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Paris : Circé, coll. Penser le théâtre, 2004.

Paugam, Lena. *L'Espace de l'errance. Regards sur la disparition du personnage dans l'œuvre de Noëlle Renaude*, Mémoire de Master 1, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 2008

Ryngaert, Jean-Pierre. « *Les Guerriers* de Philippe Minyana ». In *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*, sous la direction de Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, Dunon, Paris, 1997, p. 176-182.

Sarrazac, Jean-Pierre. « De la parabole du fils prodigue au drame de la vie ». In *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Sorbonne Nouvelle sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2008, p. 271-296.

Talbot, Armelle. « Philippe Myniama, *Pièces* ». In *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris : Actes-sud Papier, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2005. Ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert assisté de Joseph Danan et Sandrine Le Pors, p. 193-197.

Personnage collectif, personnage individuel : tableaux d'un parcours dialectique (1830-1930)

Au début du XIXe siècle, l'introduction du peuple sur la scène sociale et artistique marque la fin de « l'époque de l'individu ». C'est désormais la question de la totalité qui s'affirme dans tous les domaines et qui impose dans le champ dramatique une relation nouvelle entre personnages individuels et personnages collectifs. Ces derniers sont pour Goethe, Baudelaire et Wagner l'occasion d'une tension dialectique susceptible de générer de nouvelles formes théâtrales. Il reviendra à l'école naturaliste (de Zola à Hauptmann) de favoriser plus ouvertement cette articulation en faisant du milieu un acteur à part entière. L'antithèse de premier mouvement est fomentée par le Symbolisme qui revendique une même volonté de dépassement des conventions mais par l'invention de personnages-mythes et de choralités polymorphes exilés de toute réalité historico-sociale. Si Maeterlinck et Claudel montrent les limites de ce modèle, d'autres obédiences (Mallarmé) conçoivent l'essence du théâtre comme celle d'un dialogue entre le héros et la foule sous fond d'une ritualité sociale en voie de transformation. Avec le Futurisme Italien et Apollinaire cette ritualité atteint son point d'incandescence et revendique une fusion de l'individuel et du collectif pleinement assumée. Loin de ces synthèses provocantes, Pirandello comme Ibsen les expressionnistes s'attacheront pourtant à éclairer le rôle désormais oppressif du collectif sur le personnage individuel. Prenant acte de ce renversement des rapports hiérarchiques et dialectiques du drame, le théâtre de Brecht n'offre-t-il pas l'alternative d'une collusion plus dynamique et moins mortifère entre personnage individuel et personnage collectif ?

Mots-clés : Personnage collectif, Personnage individuel, Peuple, Totalité, Œuvre totale, Epique, Décor, Mythe, Choralité, Héros, Foule, Ville, Double, Spectateur, Masse, Compénétration (des personnages).

Collective Character, Individual Character: Scenes of a Dialectical Journey (1830-1930) :At the beginning of the nineteenth century, the introduction of the people into the social and artistic scene marks the end of the « era of the individual ». Henceforth, it is the question of totality that is affirmed in all fields and that imposes in the dramatic field a new relation between individual and collective characters. The latter are for Goethe, Baudelaire and Wagner the occasion for a dialectic tension susceptible to generate new theatrical forms. It will be the Naturalist School (from Zola to Hauptmann) which favours more openly this articulation in making the *milieu* itself an actor. The antithesis of the first movement is instigated by symbolism, which claims the same desire to go past conventions, but through the invention of character-myths and of polymorphous *choralités* exiled from any socio-historical reality. While Maeterlinck and Claudel show the limits of this model, other persuasions (Mallarmé) conceive the essence of theatre as one of a dialogue between the hero and the crowd against the backdrop of a social ritual in the process of transformation. With Italian futurism and Apollinaire this ritualism reaches its point of incandescence and claims a fully assumed fusion of the individual and the collective. Far from the these provocative syntheses, Pirandello, Ibsen and the expressionists will devote themselves to throwing light on the now oppressive role of the collective on the individual character. Taking note of this reversal of hierarchical and dialectical relations in drama, does not Brecht's theatre offer the alternative of a more dynamique and less deadly collusion between individual and collective characters?

Key Words : Collective character, Individual character, People, Totality, *Œuvre totale*, Epic, Decor, Myth, *Choralité*, Hero, Crowd, City, Double, Spectator, Mass, Mutual Influence (of characters)