

FRANÇOIS DE CUREL
ET LA CRISE
DU DRAME :

DE LA « PIÈCE BIEN FAITE »
À LA « PIÈCE BIEN DÉFAITE »



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

TOMASZ KACZMAREK

FRANÇOIS DE CUREL ET LA CRISE DU DRAME:

DE LA « PIÈCE BIEN FAITE »
À LA « PIÈCE BIEN DÉFAITE »



Tomasz Kaczmarek (ORCID: 0000-0001-6138-5280)
– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki
Zakład Literaturoznawstwa Romańskiego, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKI

Sylwia Kucharuk, Katarzyna Gadomska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Ilustracja na okładce: James Ensor, *L'Intrigue* (1890)

Collection du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/>

© Copyright by Tomasz Kaczmarek, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

<https://doi.org/10.18778/8220-951-8>

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10159.20.0.M

Ark. wyd. 23,1; ark. druk. 30,25

ISBN 978-83-8220-951-8

e-ISBN 978-83-8220-952-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34a

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

Table des matières

INTRODUCTION

- La propédeutique au « théâtre d'idées » de François de Curel / 9
 - Curel : une destinée littéraire / 14
 - Ibsénisme présumé / 18
 - Détruire la « pièce bien faite » / 26
 - Objectif et plan de l'ouvrage / 31
 - Un art à deux temps / 35

CHAPITRE I

- La crise du drame, le drame de la crise, ou le paradigme du « drame-de-la-vie » / 41
 - À la recherche du nouveau paradigme dramatique / 44
 - Investiguer le monde réel / 60
 - Examiner le monde boulevardier / 74
 - Explorer le monde invisible / 93
 - En quête d'un « théâtre vivant » / 108
 - Crise du drame, sauvetage du drame — en guise de conclusion / 118

CHAPITRE II

- L'Envers d'une sainte*, ou retour sur un drame / 121
 - Le retour de la religieuse / 124
 - Du drame raté au drame du retour — la réception de la pièce par la critique / 126

Un drame romanisé — l'intrusion de l'épique et ses conséquences /	132
À la recherche d'un autre drame /	139
La symbolique des situations /	145
<i>L'Envers d'une sainte</i> — bilan provisoire /	149

CHAPITRE III

<i>L'Invitée</i> , ou un drame impossible /	153
La visite de la mère oubliée /	154
Le succès mitigé de la pièce — les avis des chroniqueurs /	157
Le drame au passé — le drame au présent /	162
Les abouliques : des personnages <i>agissants</i> aux personnages <i>réflexifs</i> /	168
Conclusion — <i>L'Invitée</i> , mode d'emploi /	179

CHAPITRE IV

<i>La Danse devant le miroir</i> , ou un drame défait /	185
Défaire un drame — propos préliminaires /	186
Le protagoniste va se suicider /	191
À la recherche de <i>l'œuvre profonde</i> ou la pièce aux yeux de la critique /	194
La dédramatisation du drame, écrit-il /	199
Le dramatique et la mort /	202
L'anatomie du « drame de pensée » ou comment dramatiser le récit /	204
L'autopsie du « drame de miroir » ou comment exprimer l'insoutenable solitude de l'être /	211
Conclusion : l'esthétique de la « pièce bien défaite » /	214

CHAPITRE V

<i>L'Âme en folie</i> , ou un drame de l'intime /	219
Inspirations curéliennes : le dramaturge face à la nature et les conséquences qui en découlent /	220

- L'âme qui s'abîme dans le néant / 225
 Ceci n'est pas une pièce à thèse — l'avis de la critique / 227
 La dédramatisation du drame : les *progressants* vs les
retardants / 232
 « Je fais des expériences psychologiques », constate-t-il / 244
 Propos conclusifs : intimité, nouvelle catégorie
 dramatique / 248

CHAPITRE VI

- La Figurante*, ou un drame grotesque / 253
 Le « bel animal » remis en question : observations
 préliminaires / 254
Il teatro grottesco alla francese — à la recherche de la fable de la
 pièce / 257
 « Ce n'est plus de la psychologie, c'est de la physique
 amusante » : *La Figurante* selon les critiques / 260
 Une construction dramatique qui n'est pas sans failles / 265
 De la comédie rosse à l'esthétique du grotesque / 268
 « Jeu de rôles », ou comment survivre dans une société
 conventionnelle / 273
 Un drame grotesque en abrégé / 284

CHAPITRE VII

- Orage mystique*, ou un drame mis en question / 291
 Le dernier projet en gestation / 292
 Saisir la fable de la pièce / 295
 L'occultisme introduit à la scène vs de vils calculs d'intérêt(s) —
 les chroniqueurs sur la pièce / 298
 Le fablisme mis à mal : dépasser la *mimèsis* par la
diegèsis / 304
 À la recherche des dédoublements : la mise à mal du
 personnage / 308
 La dédramatisation du drame en résumé / 325

« Amateur d'âmes », ou en guise de conclusion /	329
Identifier les procédés du nouveau paradigme /	332
L'intrusion de l'épique dans le drame et ses conséquences /	335
Le personnage en crise, la crise du personnage /	339
Écrire pour perturber /	348
Dépasser la crise par la crise /	350
 Annexes /	353
Historique de <i>L'Envers d'une sainte</i> /	353
Historique de <i>L'Invitée</i> /	364
Historique de <i>Sauvé des eaux — L'Amour brode — La Danse devant le miroir</i> /	376
Historique de <i>L'Âme en folie</i> /	388
Historique de <i>La Figurante</i> /	403
 Notice bibliographique /	409
 Bibliographie /	411
François de Curel and the crisis of drama: from "well-made play" to the "well-unmade play" (Summary) /	437
François de Curel e la crisi del dramma: dal "dramma ben fatto" al "dramma ben disfatto" (Riassunto) /	451
 Index des noms /	465
 Index des principaux termes et notions (français, anglais, italien) /	475
 Note de l'Éditeur /	483

Introduction

La propédeutique au « théâtre d'idées » de François de Curel

L'intelligence a sa logique, et l'âme, je ne sais quoi...

François de Curel

Carrière exceptionnelle, œuvre singulière, personnage énigmatique. Des échecs retentissants qui n'ont pas desservi sa renommée ; des pièces fameuses et passionnément discutées ; des succès qui ne furent pas des triomphes, mais qui, moins bruyants et moins populaires, apparaissent d'une qualité plus rare et plus solide. Un homme de vieille race, ingénieur et poète, à qui rien de moderne ne demeure étranger et qui, dans une âme d'aujourd'hui, garde la nostalgie du passé ; un observateur impitoyable et désenchanté, un ironiste amer, à la manière brutale du premier Théâtre-Libre ; un moraliste attendri et mélancolique ; un orateur enthousiaste, un penseur aux aperçus magnifiques, mais sans doctrine ; un dramaturge habile, vigoureux, puis, déconcertant de gaucherie ; un artiste scrupuleux, épris de succès et dédaigneux de réclame ; ces traits divers composent à M. de Curel une figure complexe, séduisante à la fois et irritante¹.

C'est ainsi que Gaillard de Champris tente de décrire le dramaturge français au lendemain de son élection à l'Académie française. On y découvre un écrivain qui, en dépit de quelques

¹ Gaillard de Champris, « Le théâtre de M. François de Curel », *Revue des Deux Mondes*, tome 45, 1918, p. 583.

contradictions, se met en quête de sa propre dramaturgie. Il n'est donc pas étonnant que Currel semble tourner le dos à la tradition théâtrale au profit des acquis des naturalistes² qui ont permis la libération du genre des contraintes formelles de l'art classique. De fait, révélé par Antoine³ (1858-1943) comme l'un des auteurs les plus éminents⁴ du Théâtre-Libre⁵, le dramaturge jouit d'une célébrité en obtenant « les suffrages d'une élite »⁶, qui voit en lui tantôt un « avant-gardiste »⁷, tantôt le héraut du « théâtre d'idées »⁸, sans pourtant réussir à s'imposer au grand public, cet échec étant dû à sa nature pessimiste⁹. « De¹⁰ Currel était un dramaturge difficile ; ses pièces étaient au-dessus de l'intelligence d'une assistance moyenne. C'était un noble dans sa profession,

.....

² Laure Saveuse-Boulay, *L'Aristocrate François de Currel, 1854-1928*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005.

³ Jean Chothia, *André Antoine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 80.

⁴ André Antoine, « *Mes souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, p. 285.

⁵ Cf. Laure Saveuse-Boulay, *L'Aristocrate François de Currel, 1854-1928*, *op. cit.*

⁶ Pierre-Georges Castex, Paul Surer, *Manuel des études littéraires françaises*, Paris, Hachette, 1967, p. 43.

⁷ Jules Siran, « Le paradoxe du 'théâtre exotique d'avant-garde' dans les années 1920. Archaïsme et modernité dans la collaboration Baty-Lenormand », *Sociétés & Représentations*, n° 31, avril 2011, p. 37.

⁸ Wolfgang Asholt, *Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Epoque (1887-1914)*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, Collection Studia Romanica, 59, 1984 ; Arthur Eloesser, *Literarische Portraits aus dem modernen Frankreich*, Berlin, S. Fischer, 1904.

⁹ « Trois auteurs ont exercé sur lui une action décisive : Schopenhauer, dont j'espère bien que le nom barbare n'éveille plus le rire sur des lèvres trop parisiennes, Sterne et Stendhal. Il leur doit quelques-uns des traits qu'on retrouve dans tout ce qu'il écrit sa conception pessimiste de la vie, l'humour qui est la forme très particulière de son ironie, et enfin ses habitudes de psychologie très déliée », (René Doumic, « M. François de Currel », *Le Figaro*, 10 octobre 1893, p. 3).

¹⁰ Nous n'utilisons pas la particule dite « nobiliaire » dans la présente monographie à l'exception des citations où celle-ci est présente.

comme dans la vie »¹¹. Ainsi, tout en désirant être reconnu par le public, ce dramaturge français est loin de flatter goûts de celui-ci aussi élémentaires que grossiers. Au demeurant, ayant grandi au sein d'une famille de notables lorrains, éduqué par les Jésuites, le jeune auteur ne pense point à profiter des « ficelles » et évite dès le début les « facilités », car il considère sa nouvelle vocation comme une tâche extrêmement sérieuse. La littérature représente à ses yeux un moyen parfait qui lui sert à exprimer ses hésitations et ses engagements sincères sur certaines questions morales, philosophiques ou sociales¹². Afin de réaliser son crédo artistique, le dramaturge fait feu de tout bois, ne s'attache pas à une seule esthétique et mélange tous les courants. Dans ce contexte, il est parfois difficile de cerner cette riche œuvre par le biais de catégories toutes faites. Même en débutant en tant que fervent naturaliste qui n'hésite pas à frôler le réalisme « rosse », l'auteur s'y oppose aussitôt pour mettre en scène « un art plutôt idéaliste et original, pas toujours compris par le public »¹³. Il est incontestable que cette indétermination quant aux choix esthétiques de l'écrivain, ne peut pas lui assurer les faveurs d'un large public. Qui plus est, les problèmes que le dramaturge étudie dans ses pièces n'enthousiasment pas toujours même les spectateurs habitués du Théâtre-Libre. En gros, la thématique que Curel aborde, ses personnages s'esquivant aux « caractères normaux » ne peuvent pas lui procurer une carrière d'écrivain populaire¹⁴. C'est pourquoi on lui colle aussi l'étiquette d'auteur

.....
¹¹ Eva Edith Ponticello, *Les Idées dans les préfaces de François de Curel*, thèse, Montréal, Mc Gill University, 1942, p. 3.

¹² Ernest Pronier, *La vie et l'œuvre de François de Curel. Étude dramatique, sociale et littéraire*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1934 ; Joseph Hansen, *Les idées sociales de François de Curel*, Luxembourg, Éditions des « Cahiers luxembourgeois » Paul Schroell, 1935.

¹³ <https://boowiki.info/art/les-dramaturges-francais/francois-de-curel.html>, consulté : 29/12/2021.

¹⁴ Cf. « Romanticism appears within the camp of those affected by naturalism chiefly in the plays of François de Curel, a strange, imaginative genius who

de « pièces psychologiques¹⁵ »¹⁶, ce qui, en l'occurrence, n'est pas l'expression d'un jugement positif. Sans nul doute la « vi-
vissection » de l'âme humaine que pratique notre auteur lui in-
dique le chemin conduisant à une originale¹⁷ forme dramatique.
De fait, à quelques exceptions près, la majorité de ses œuvres
semblent lancer une nouvelle esthétique qui remet en question
les règles austères de la « pièce bien faite ». Isolé, souvent in-
compris par ses contemporains, le succès de son théâtre a été
faible, mais il a incontestablement essayé de déborder la forme
canonique, ce qui expliquerait, au moins en partie, pourquoi
quelques critiques affichaient une défaveur pour ses œuvres. Cet
auteur, dont l'étoile s'éclipse petit à petit vers la fin de sa vie,
semble partager le destin de Paul Hervieu ou d'Eugène Brieux : il
tombe dans un oubli quelque peu mérité, oubli qui est dû avant
tout à sa grandiloquence et à son didactisme présumés. À cela
s'ajouterait son approche philosophique¹⁸, jugée parfois trop ex-
cessive, qui visait à décrire « les conditions essentielles de toute

disdains the commonplace, and deals with unusual souls suffering peculiar stresses and strains », (Frank Wadleigh Chandler, « The Drama of the Early Twentieth Century », in : C.D. Warner, et al., comp. , *The Library of the World's Best Literature, An Anthology in Thirty Volumes*, 1917, <https://www.bartleby.com/library/prose/1730.html>, consulté : 20/02/2021).

¹⁵ Alfred Binet et Jacques Passy « souhaite ériger De Curel en un modèle aussi paradigmatique pour la psychologie naissante que le sont les hystériques, les médiums, et autres somnambules qui sous hypnose révèlent leur personnalité double ou multiple », (Alexandre Klein, « Le théâtre comme laboratoire des sciences de l'esprit : Alfred Binet, psychologue dramatique et dramaturge amateur », *L'Esprit Créateur*, Volume 56, n° 4, 2016, p. 135 ; Cf. André Lévêque, « François de Curel : observations sur la création dramatique », *PMLA*, Cambridge University Press, 1937, vol. 52, n° 2, p. 550-580 ; Franz Rauhut, « François de Curel als Philosoph und Psycholog der Kultur in Geist Spenglers und Toynbees », *Die Neuren Sprachen* , Heft 3, 1954, p. 97-105.

¹⁶ Alexander Dickow, « Trouver l'intrus : le théâtre dans *Le Roi de Boétie* », *Les Cahiers Max Jacob*, n°s 19-20, 2019, p. 267.

¹⁷ Allison Hugh Smith, « François de Curel », *The French Review*, vol. 2, n° 3, 1929, p. 214-221.

¹⁸ Il est curieux de noter que c'est le même reproche que les critiques français réservent à l'encontre d'Henrik Ibsen.

vie terrestre, les relations des hommes entre eux ; dépouillés des conventions sociales, les passions contemplées à leur source et dans leur essence »¹⁹. Les détracteurs de sa production dramatique accusent l'écrivain de didactisme démesuré qui diminue d'une manière patente toute prétention artistique. Michel Corvin est de ceux qui n'apprécient pas particulièrement ce type de dramaturgie concentrée sur des objectifs pédagogiques : « bardé de sérieux et de sincérité, Curel est un bon représentant du théâtre à thèses »²⁰. Si ce jugement semble négatif, il n'empêche pas que le « théâtre à thèse » a profondément bouleversé l'art dramaturgique en mettant en œuvre divers procédés de « dédramatisation »²¹ qui se sont propagés jusqu'à nos jours. Sans aucun doute l'œuvre de l'écrivain lorrain n'intéresse plus les hommes de théâtre d'aujourd'hui, ce qui peut paraître tout à fait compréhensible depuis notre perspective, mais, malgré certaines faiblesses, insuffisances ou carences surtout visibles par rapport au théâtre des Scandinaves, sa dramaturgie, du vivant de l'auteur, annonce de nouvelles recherches formelles, étrangères à l'esprit français de l'époque, qui témoignent de la « crise » que le drame subissait au tournant du XX^e siècle. Ce « maître fort de sa gloire et décidé à ne plus se gêner »²², comme le caractérise François Mauriac²³, se situe à côté des Ibsen ou des Strindberg parmi les auteurs novateurs. Dès lors, il est judicieux de revoir son œuvre à travers le paradigme du drame moderne et contemporain.

.....
¹⁹ Joseph Bédier, Paul Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, tome 2, Paris, Librairie Larousse, 1924, p. 309.

²⁰ Michel Corvin, « François de Curel », in : Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001, p. 453.

²¹ Dans le premier chapitre on consacre une place importante à cette question qui a permis aux écrivains de déborder la forme canonique du drame.

²² François Mauriac dans la rubrique « Théâtre » de *La Revue Hebdomadaire*, 1921, p. 479.

²³ Élisabeth Le Corre, « Splendeurs et misères du théâtre. François Mauriac critique dramatique dans les années 1920 », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117^e année, n° 1, 2017, p. 33-48.



1. François de Curel photographié par Henri Manuel, vers 1915
commons.wikimedia.org

Curel : une destinée littéraire

François de Curel né à Metz le 10 juin 1854 et mort à Paris le 28 avril 1928, est un romancier et surtout un dramaturge qui, de son vivant, a joui d'une notoriété incontestable, confirmée entre autres, par l'Académie française qui lui décerne le prix Calmann-Lévy en 1898 pour l'ensemble de son œuvre. Cette récompense concerne avant tout la production romanesque de l'auteur. De fait, c'est dans la prose qu'il fait ses premières armes en tant qu'écrivain, tout en trahissant un certain faible pour le genre théâtral qui, au demeurant, lui est familier dès son enfance insouciant²⁴. Que l'on pense à *L'Été des fruits*

.....
²⁴ « Enfant, il pensait déjà au théâtre ; et quand son précepteur le laissait seul, dans la salle d'étude du château, où il a été élevé, en Lorraine, il sortait de

secs (1885), *Le Sauvetage du grand-duc* (1889), *Le Solitaire de la lune* (1909), ou à *L'Orphelinat de Gaëtan* (1927), on est saisi par leur construction qui rappelle l'attachement de l'écrivain à la forme dramatique. En témoigne *Le Sauvetage du grand-duc* dont la charpente tient du vaudeville. Charles Maurras y reconnaît le don du théâtre, c'est pourquoi il se permet d'inviter le romancier : « Au théâtre ! Au théâtre ! Monsieur de Curel »²⁵. D'autres ouvrages semblent aussi marqués par la verve dialogique propre au drame. Henry Bordeaux découvre ce procédé dans *L'Été des fruits secs* qui, au détriment des qualités romanesques, annonce le talent d'un futur dramaturge :

On ne peut dire que ce soit un bon roman. Il est trop bizarre, trop contourné et maniéré. Néanmoins, il captive l'attention et il contient, somme toute, la première ébauche, encore incertaine, de cette comédie de l'amour qui a si longtemps attiré M. de Curel et qu'il a changée de titre, nous le verrons, à chaque version nouvelle, à chaque nouveau perfectionnement, l'appelant successivement *Sauvé des eaux*, *L'Accord parfait*, *L'Amour brode* et enfin *La Danse devant le miroir*²⁶.

Bordeaux remarque tout de suite les faiblesses du roman qui contient plusieurs solutions que Curel va mettre au point dans sa production dramaturgique. De fait, évoquer ce roman est d'autant plus important qu'il constitue une étape majeure dans les activités littéraires de notre auteur, tout en révélant les problématiques qui seront abordées et sans conteste approfondies dans ses pièces de théâtre :

Il y avait, dans ce petit roman, beaucoup de dons incomplets. L'influence, peut-être insoupçonnée, de Musset et de Marivaux y est sensible. M. de Curel se rendait compte, sans nul doute, en chasseur qui sait les ruses

.....
son tiroir une collection de crayons, qui représentaient des personnages et leur faisait jouer des comédies qu'il composait au petit bonheur, sans point de départ ni point d'arrivée », (Alfred Binet, Jacques Passy, « Psychologie des auteurs dramatiques, *Le Temps*, 11 octobre 1893, p. 5).

²⁵ *Observateur français*, 25 avril 1889.

²⁶ Henry Bordeaux, « Le théâtre de M. François de Curel », *La Revue Hebdomadaire*, n° 19, 10 mai 1919, p. 235.

du gibier, de tout ce qui lui manquait pour atteindre son but et pour donner corps à ses rêves, ou plutôt à tout ce qu'il percevait, sous les réalités humaines, de vérités intérieures. Comment eut-il l'idée d'abandonner la forme du roman pour adopter la forme dramatique, je ne sais ; peut-être un instinct secret lui fit-il découvrir que les contraintes du théâtre le protégeraient contre les écarts de son imagination, et que le dialogue conviendrait mieux à ces chocs de pensées contradictoires où il s'agitait sans parvenir à se fixer²⁷.



2. François de Curel — (photographie de presse)
 Agence Meurisse, 1921, Gallica
commons.wikimedia.org

Dès lors, Curel se consacre au théâtre, en écrivant coup sur coup trois pièces (*L'Envers d'une sainte*, *L'Invitée* et *Sauvé des eaux*) qu'il envoie à André Antoine qui dirigeait à l'époque son Théâtre-Libre. Ayant été acceptés sous différents noms, ces premiers essais théâtraux confirment notre auteur en tant que dramaturge. Une fois sa réputation d'auteur dramatique établie, il se mettra à composer plusieurs textes joués sur les plus célèbres

.....
²⁷ *Ibid.*, p. 236-237.

scènes parisiennes. Jouissant d'une notoriété incontestable, le nom de l'auteur est passé dans la postérité comme le partisan de la « pièce bien faite ». À en croire la critique, sa riche production dramatique semble se diviser en trois grands courants. Tout d'abord, les pièces citées ci-dessus (auxquelles on devrait ajouter encore : *Les Fossiles*, *La Figurante*, *Le Repas du lion*) se concentrent primordialement sur des problèmes familiaux et sociaux. C'est dans ces textes que l'écrivain met en avant des personnages tiraillés par des doutes qui, tels les protagonistes des œuvres d'Ibsen, s'enferment dans leur monde intérieur, tout en renonçant à la vie mondaine. *La Nouvelle Idole*, 1899 ; *La Fille sauvage*, 1902 ; *Le Coup d'aile*, 1906 ; *L'Âme en folie*, 1919 ; *La Comédie du génie*, 1921 ou *L'Ivresse du sage*, 1922 appartiennent à une série d'ouvrages où sont abordés et discutés des problèmes philosophiques et moraux. C'est grâce à ces pièces que Curel passe dans le milieu théâtral comme un auteur sinon difficile, du moins exigeant envers son public. Enfin, le troisième courant prendrait en compte les drames de la guerre qui témoignent de la tragédie mondiale de 1914-1918 (*Terre inhumaine*, 1922 ; *La Viveuse et le moribond*, 1926). La critique a négligé quelque peu la dernière œuvre de l'auteur français, *Orage mystique* (1927), qui nous apparaît pourtant comme un texte particulièrement intéressant, puisqu'il semble renouer avec l'esthétique du théâtre expressionniste, méconnu en France tout au cours de la première moitié du XX^e siècle. Le théâtre de Curel reste inconnu du large public, l'agencement dramatique trop calculé et les personnages excessivement diserts commençant à vieillir après les années 1920. Depuis cette date, les goûts et les interrogations des spectateurs ont changé, contribuant à l'oubli irrévocable de cette œuvre qui, en dépit de son obsolescence, mérite tout de même notre attention, car elle porte témoignage des altérations de la forme canonique du drame au tournant du XX^e siècle :

François de Curel est un représentant du drame d'idées dont les maîtres sont, en cette fin du XIX^e siècle, Ibsen et Maeterlinck. Avec son époque,

il évolue du réalisme du Théâtre-Libre au symbolisme. Dédaigneux des règles scéniques, il fonde la valeur dramatique de son théâtre sur son art de « dénouer les situations délicates par des catastrophes d'idées, au lieu de placer les coups de théâtre dans les faits », d'où certaines maladresses dans la construction. L'intrigue reste souvent gauche et invraisemblable, tenant parfois du mélodrame, mais les idées sont toujours exposées avec force, clarté et logique dans un style vigoureux, solide et hautain. Théâtre d'aristocratie morale certes, mais aussi de vérité humaine qui, dans ses meilleurs moments, réalise l'équilibre entre l'action et l'idée²⁸.

Ibsénisme présumé

Même si la dramaturgie de l'auteur de *L'Ivresse du sage* est considérée exclusivement comme un exemple du « théâtre à thèses », ce qui est profondément injuste comme nous allons le démontrer, certains critiques n'hésitent pas à assigner à cet écrivain un rôle important dans l'élaboration d'une nouvelle dramaturgie française, capable d'amalgamer la tradition et le moderne. Sans nier l'attachement de notre auteur à des « pièces à thèse », on ne devrait pas négliger d'autres procédés visant à déborder la forme traditionnelle du drame. Ce sont surtout ses contemporains qui voient en lui un « novateur avant l'heure », mais, plus proches de nous, on remarque aussi des critiques — pourtant pas nombreux — qui soulignent l'importance de cette œuvre dramatique sur l'évolution du théâtre français. Et quand les habitués de théâtres se mettent à souligner l'originalité de la plume du dramaturge, ils n'hésitent pas, tel Adolphe Thalasso, à le comparer à un auteur étranger : « François de Curel et son théâtre social dotaient notre littérature d'un Hauptmann français »²⁹. Ce rapprochement prouve l'inclination de l'écrivain français au naturalisme, ce qui est le plus visible dans sa première production. Pourtant, comme nous l'avons noté plus tôt, l'auteur de *La Figu-*

.....
²⁸ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/francois-de-curel/>, consulté : 28/12/2021.

²⁹ Adolphe Thalasso, *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*, Paris, Mercure de France, 1909, p. 113.

rante s'intéresse au réalisme dans la mesure où celui-ci lui permet de scruter les méandres de l'âme humaine, cette approche le conduisant vers des recherches propres aux symbolistes. Parmi ceux qui apprécient l'originalité de la plume de ce dramaturge qui ne s'inscrit pas dans des classifications aussi simples que réductrices, figure Lesław Eustachiewicz, selon lequel, l'œuvre de Curel constitue indéniablement une sorte de passerelle entre Henrik Ibsen³⁰ et Luigi Pirandello³¹. Évoquer ces deux géants du théâtre pourrait apparaître exagéré par rapport à la « finesse stylistique » du Français ; néanmoins, la construction « épique » de ses drames ressemble à la manière du Norvégien³² tandis que la présence de la multiplicité des facettes de la personnalité de ses créatures³³ souvent souffrantes fait penser, *cum grano salis*, aux

.....
³⁰ Cf. « The work of François de Curel is tinged with Ibsenism », (Olav K. Lundeberg, « Ibsen in France : A Study of the Ibsen Drama, Its Introduction, Vogue and Influence on the French Stage », *Scandinavian Studies and Notes*, Vol. 8, n° 4, 1924), p. 104. Plusieurs autres auteurs français semblent s'inspirer du théâtre d'Ibsen. On pourrait citer Maurice Donnay dont *Le Torrent* rappelle *Le canard sauvage*, Eugène Brieux ou Maurice Maeterlinck. Marie Lunéru, qui admirait la dramaturgie de Curel, associe souvent son nom à l'auteur norvégien : « La justice que je réclamerai le plus âprement, c'est le don de vie. Sans le fil conducteur, le guide-âne d'un caractère, je vous donne des êtres vivants, qui se tiennent absolument, dont les répliques ont l'accent, cette saveur de vie que vous ne retrouverez que chez Curel et Ibsen, et encore quand Ibsen ne fait pas de psychologie », (Marie Lunéru, *Le journal de Marie Lunéru*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, coll. « Mémoires d'écrivains et d'artistes », 1922, p. 268).

³¹ Lesław Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887-1916*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993 ; cf. « Sa Comédie du génie annonçait Pirandello et Six personnages en quête d'auteur », (André-Paul Antoine, « Visage d'hier et d'aujourd'hui : de Curel à Porto-Riche », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1951, p. 719).

³² William M. Schuyler, « François de Curel and the Problem of Instinct », *PMLA*, vol. 54, issue 2, 1939, p. 620-624.

³³ Sans son ouvrage monumental dédié à la présence du théâtre dramatique italien en France, Renée Lelièvre compare *L'Amour brode* de Curel à la *Volupté de l'honneur* de Pirandello, tout en signalant les similitudes entre les deux écrivains quant à la spécificité de leur personnages, (Renée Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France 1855-1940*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 414).

recherches aussi formelles qu'ontologiques de l'écrivain italien³⁴. Pourtant, cette conviction n'est pas toujours partagée par des chercheurs³⁵. Parmi les critiques il y en a qui contestent toute sorte de similitudes du théâtre de Currel avec des auteurs européens. Léopold Levaux affirme que le théâtre du dramaturge français ne se rattache point à la tradition des étrangers (à part Ibsen et Pirandello, il pense aussi à Tchekhov, tous ces écrivains étant, selon lui, à l'opposé de l'esthétique de Currel)³⁶, Jehan Durieux appelle notre dramaturge « le Corneille des temps modernes »³⁷ pour souligner l'attachement exclusif de l'écrivain à la tradition du théâtre classique et, de fait, plusieurs critiques préfèrent voir dans notre auteur plutôt le continuateur d'une tradition glorieuse qu'un novateur et donc négateur de l'héritage français. Hélène Emma Paquin souligne aussi l'attachement de notre auteur à la littérature domestique — à côté de Corneille, elle cite Racine et Stendhal³⁸. C'est dans la même veine que s'exprime Mario Roustan qui déclare : « On a rapproché de Currel d'Ibsen. Rapprochement qui s'impose, mais avec cette différence : il ne

.....
³⁴ Walter Starkie, *Luigi Pirandello*, Berkely and Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 130.

³⁵ « Le public parisien était habitué aux pièces de boulevard, aux conflits d'argent, aux adultères, etc. et son suprême effort de pensée se réduisait à discuter les pièces plus ou moins idéalistes de François de Currel... Le mettre, du premier coup, devant cette réalité tangible de "l'irréalité de la personnalité humaine", ainsi que s'est amusé à le prouver Pirandello dans "Chacun sa vérité" me semblait une gageure trop risquée, destinée à ne plaire qu'à une élite restreinte », (Jean-Louis Courtault-Deslandes, *Les témoignages inédits de Camille Mallarmé 1914-1924. Un essai de médiation culturelle et politique entre la France et l'Italie*, thèse de doctorat d'état en Littérature comparée Université Paris IV Sorbonne, 1991, p. 286).

³⁶ Léopold Levaux, « *Le Repas du lion* de François de Currel », *La revue catholique des idées et des faits*, 28 juin 1939.

³⁷ Jehan Durieux, « François de Currel sur le sang d'une race », *Le Figaro*, supplément littéraire, 5 mai 1928, p. 1.

³⁸ Hélène Emma Paquin, *The theatre of François de Currel*, thesis, Boston University, School of Education, 1928, p. 2.

fait jamais nuit dans le cerveau de Curel »³⁹. Dans cette constatation il est facile de retenir la présumée primauté du rationalisme du dramaturge (l'une des caractéristiques essentielles de la dramaturgie nationale) qui, contrairement à son confrère norvégien, semblerait s'éloigner du caractère ombrageux des drames de l'étranger. Quant à Francisque Sarcey, qui n'apprécie pas toujours les œuvres de notre auteur à leur juste valeur, il souligne l'originalité du dramaturge qui ne doit rien à aucun autre écrivain : « M. de Curel pense par lui-même et n'imité personne »⁴⁰.



3. Schaarwächter Henrik Ibsen cropped.jpg
commons.wikimedia.org

Pourtant, les contemporains de l'auteur de *L'Invitée* se plaisent à comparer le dramaturge français à Ibsen qui jouissait

.....
³⁹ Mario Roustan, « Sur la Mort de François de Curel », *La Renaissance*, n° 20, 1928, p. 3.

⁴⁰ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 5 décembre 1892, p. 1.

à l'époque d'une renommée d'anarchiste⁴¹, ce qui, au demeurant, a empêché notre auteur de s'acquérir les sympathies de la critique. Ce qui est intéressant de noter, c'est que les analogies évoquées par les rapporteurs ne visent pas toujours à éclairer de potentielles congénialités entre les deux dramaturges, mais tendent à mettre en avant la décadence de la forme dramatique qu'ils privilégient au détriment des règles traditionnelles.

Levaux semble peut-être le proche de la vérité quant aux hypothèses sur des potentielles filiations de la production de Currel avec d'autres auteurs. De fait, dans ce contexte, Levaux attire notre attention sur les écrivains russes plutôt que sur Ibsen. D'ailleurs, notre auteur ne cache pas son admiration pour la littérature russe. Dans une interview parue dans les colonnes de la *Revue hebdomadaire*, Félicien Pascal demande à l'écrivain français ses inspirations. Celui-ci répond sans ambages qu'Ibsen ne figure pas parmi les auteurs qui l'ont marqué, en ajoutant explicitement que ce sont plutôt les Russes, Tolstoï⁴² et Dos-

.....
⁴¹ « In France Ibsen was adored as the god of symbolism in the days when symbolism was the fashion. He won hearts by the Shakespearean character of his mystical discoveries — the white horses in *Rosmersholm*, the stranger in *The Lady of the Sea*. And they consecrated him Anarchist during the years when it was good form to pose in favor of Anarchism. The bomb throwers, in their speeches in court, named him among their inspirers. On the other hand, his technique has made a school — witness, for example, François de Currel », (Georg Brandes, « Henrik Ibsen », in: Peter Glassgold, (éd.), *Anarchy! An Anthology of Emma Goldman's Mother Earth*, Berkeley, Counterpoint, 2012, p. 173).

⁴² « "Tolstoï et Currel, voilà mes auteurs" Une jeune femme, une comédienne, à la veille de se manifester sur la scène du Théâtre-Libre, ayant les honneurs de l'interview, répondait par ce cri d'enthousiasme au reporter qui s'enquêrait de ses goûts, de ses croyances, de sa religion artistique. Et, soit avant, soit après, depuis un peu plus d'un an et demi, une élite de Parisiens, une élite variée, a confessé la même foi. Du moins, si l'on oubliait Tolstoï, on nommait l'autre avec transport et cependant avec mystère, un peu comme un grand homme qui ne serait pas de chez nous, mais de là-bas, justement, comme un Russe, ou comme un Norvégien (Louis Ganderax, « Chronique théâtrale », *La Revue Hebdomadaire*, n° 69, 16 septembre 1893, p. 453).

toïevski en particulier, qui ont laissé un impact décisif sur son œuvre⁴³. Pourtant, chaque fois que l'on questionne le dramaturge français sur ses « souffles créateurs », il se sent quasi en obligation de se défendre contre la paternité avec l'écrivain norvégien. C'est à ce propos que Paul Souday, conformément aux affirmations de Curel, repousse toute idée d'influence de ce genre, car, selon lui, les deux écrivains « cédaient l'un et l'autre à deux courants qui convergent rarement, et sans nécessité logique »⁴⁴. Il y en a, tel Fernand Divoire, qui pensent que la comparaison de la dramaturgie de Curel avec le théâtre d'Ibsen cause des torts à ce premier⁴⁵.

.....
⁴³ Félicien Pascal, Interview avec François de Curel, *La Revue Hebdomadaire*, 1902.

⁴⁴ Paul Souday, « François de Curel », *Revue de Paris*, 15 mai 1928, p. 1.

⁴⁵ « Les naturalistes, étonnés, l'avaient sacré Penseur.

Le Théâtre-Libre et Antoine avaient fait de lui leur Ibsen.

Penseur... Ibsen... ces mots-épithètes lui ont nui.

Curel, dans le théâtre de son époque, a été l'honnête homme, réfléchi, franc, rude. Il a fait contraste. Une boue niaise coulait ; il a fait barrage.

On n'a pas le droit, aujourd'hui, de ne pas lui en être reconnaissant ; comme on n'a pas le droit de ne pas se sentir plein de respect pour un homme qui resta, fidèle à ses amitiés et qui fut sans bassesse. Honnête homme, réfléchi, ai-je dit. Mais on peut réfléchir sans être un Penseur, avec un grand P.

Curel a réfléchi sur la chose sociale, sur l'amour et l'instinct sexuel, sur la paternité, l'art, la religion, la patrie. Il a fait dialoguer l'instituteur et le curé. Il les a, de son mieux, aidés à raisonner.

Il a su faire accepter ses raisonnements par le public des théâtres. Le succès de *L'Âme en folie* reste un des rares bons points que l'on puisse accorder aux habitués des spectacles.

On aurait pu le comparer à Brioux, autre honnête homme, et apôtre social qui a voulu se servir du théâtre pour faire œuvre utile. Pourquoi diable avoir écrasé François de Curel en le lançant contre le grand pot de fer norvégien, Henrik Ibsen ?

Au-dessus des drames d'Ibsen, une pensée plane et s'étend sur les auditeurs. Dans les pièces de Curel, les pensées sont dans le texte. Elles sont récitées par les personnages. Elles sont des matériaux de discussion. Elles n'éveillent pas d'ondes.

Ah ! quelle belle pièce Curel eût réalisée peut-être s'il avait pu, s'élevant au-dessus de son solide cerveau, se laisser aller à son amour des bois et de la terre, s'il avait écrit une grande Fable de la Forêt !

Charles Le Goffic, qui a été élu par l'Académie française à la place laissée vacante par la mort de Curel, réserve à celui-ci des mots dans lesquels il nuance une « prétendue affinité » entre le dramaturge français et l'auteur de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* :

Et c'est peut-être aussi avec *Les Fossiles* que nous entrons dans ce théâtre d'idées (puisque c'est le nom assez fâcheux qu'on lui a donné), où M. de Curel allait affirmer une seconde maîtrise et qui l'a établi quelque temps sous les espèces d'un Ibsen français, encore que son œuvre abrupte, mais sans tonnerre ni nuées, n'ait figure aucune d'un Sinaï. Il ne nous apporte pas les tables d'une loi nouvelle ; il ne procède même pas comme Ibsen par grandes masses symboliques, mais par images, par allégories, démarche plus française ; enfin il nourrit si peu l'ambition de convertir ou de terroriser que c'est un questionnaire qu'il pose à ses auditeurs et à lui-même [...]⁴⁶.

Il n'empêche que dans plusieurs articles, manuels et autres monographies, on associe le nom de Curel à celui de l'auteur des *Revenants*, comme si l'auteur français suivait strictement les procédés dramaturgiques autant que des thèmes lancés par son confrère scandinave :

Ce gentilhomme lorrain, dédaigneux des techniques et des prudences, a voulu acclimater en France un théâtre analogue à celui d'Ibsen, où de grands problèmes moraux et sociaux — rôle historique des aristocrates, conflit de la religion et de la science, rencontres profondes de l'animalité et de la mysticité — se traduiraient en symboles et se débattraient en situations scéniques⁴⁷.

Dès lors, on étiquette François de Curel d'« Ibsen français », ce qui est souvent, comme nous l'avons vu, loin d'être élogieux.

.....

Pour moi, je m'excuse auprès de ses admirateurs ; je ne peux ressentir devant son œuvre qu'une respectueuse estime », (Fernand Divoire, *L'Ami du lettré*, Année littéraire & artistique pour 1929, Les Éditions de France, 1928, p. 143-144).

⁴⁶ Charles Le Goffic, *Discours de réception*, <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-charles-le-goffic>, consulté : 12/04/2020.

⁴⁷ Pierre-Henri Simon, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle 1900-1950*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 59.

Néanmoins, il y en a qui recourent à cette étiquette pour exprimer leur admiration pour cet auteur français prêt à briser quelques règles dramatiques. En parlant des « œuvres féeriques » du dramaturge, question à laquelle nous allons avoir l'occasion de retourner plus tard, André Lévêque y voit l'écho du monde ibsénien : « au début de sa carrière d'auteur dramatique surtout, Curel semble avoir trouvé souvent dans les pièces d'Ibsen un aliment à ses rêveries et, à notre avis, ces rêveries ont fait subir à certaines pièces, à certaines scènes, à certaines idées du Norvégien des transformations curieuses »⁴⁸. René Lalou rappelle une pièce particulière qui a contribué à la diffusion de son esthétique dramatique considérée comme singulièrement proche de celle de l'auteur de *Brand* : « *Les Fossiles* lui devaient valoir la réputation d'un Ibsen français, d'un champion du théâtre d'idées »⁴⁹. La première phase de l'activité littéraire de notre auteur traduit ainsi quelques nouveautés que l'on assimile de préférence, à tort ou à raison, avec Ibsen. Comme celui-ci⁵⁰, Curel mélange le réalisme et le symbolisme, brosse des personnages tantôt forts, tantôt introvertis, livrés à leurs conflits intérieurs, mais contrairement à son confrère étranger, il semble se perdre dans un pathétisme et une poésie que même ses contemporains jugeaient hautement « maladroits »⁵¹. En dépit de différences évidentes, on ne peut pas passer indifférent sur l'univers dramatique de ces auteurs où s'entremêlent les dimensions sociales et

⁴⁸ André Lévêque, « François de Curel : observations sur la création dramatique », *Modern Language Association*, vol. 52, n° 2, 1937, p. 555.

⁴⁹ René Lalou, *Le Théâtre en France depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 21.

⁵⁰ Barrett H. Clark, *Contemporary French Dramatists* (Studies on the Theatre Libre, Curel, Brioux, Porto-Riche, Hervieu, Lavedan, Donnay, Rostand, Lemaître, Capus, Bataille, Bernstein, and Flers and Caillavet), Cincinnati, Stewart & Kidd Company, 1915, p. 6.

⁵¹ Carl Rollyson (ed.), « François de Curel — Other Literary Forms », *Critical Edition of Dramatic Literature*, eNotes.com, Inc. 2003 eNotes.com 10 Apr, 2020, <http://www.enotes.com/topics/francois-de-curel/in-depth#in-depth-other-literary-forms>, consulté : 10/02/2020.

symboliques, « les mondes extérieur et intérieur, l'aspect symbolique [...] étant intimement lié à l'intériorité cachée, inaccessible des personnages »⁵². Quoi qu'il en soit, il est curieux de noter que les comparaisons entre les deux auteurs se font toujours dans le contexte de la remise en cause de la forme canonique du drame. De fait, dès qu'on accuse Curel de pervertir l'art dramatique par l'incursion, par exemple, d'éléments épiques, on se rend compte que des procédés analogues ont été employés par l'auteur de *Peer Gynt*. Peu importe si l'auteur français s'inspire ou non des œuvres du Scandinave, car, ce qui nous préoccupe principalement, c'est son approche dramatique qui va au-delà des contraintes classiques, tout en annonçant un nouveau paradigme.

Détruire la « pièce bien faite »

Contre toutes les opinions aussi générales qu'injustes selon lesquelles la production dramatique de notre auteur s'inscrit parfaitement dans l'esthétique de la « pièce bien faite », force nous est de déclarer que ces allégations sont profondément erronées. Au contraire, il existe plusieurs preuves qui témoignent de l'aversion de l'écrivain à l'égard de ce type de dramaturgie. Qu'il s'agisse des voix défavorables ou enthousiastes, nombre de critiques ne manque pas de présenter cette œuvre comme ne respectant pas les vieilles règles. Pour les uns cette approche signifie une recherche de la refonte de l'art dramatique, pour les autres, elle constitue une menace pour la forme canonique. Jacques Vier salue cette dramaturgie qui sort définitivement des modes scéniques de l'époque, tout en appréciant l'originalité de la plume de l'auteur : « il faudra attendre François de Curel pour que le drame bourgeois soit arraché à la double ornière de l'adultère et

.....
⁵² Marie-Christine Lesage, Compte rendu de « Hedda Gabler », *Jeu*, (81), 1996, p. 185.

de l'argent, où les auteurs le confinent d'ordinaire »⁵³. Il en résulte que l'auteur français puise encore dans la tradition dramatique, tout en la pervertissant⁵⁴. La forme qu'il propose n'est plus toute action et tout dialogue, piliers sur lesquels se construit la « pièce bien faite », mais il s'efforce de contenir des sujets nouveaux dans un moule nouveau. Tout d'abord, le dramaturge semble exposer dans ses œuvres une dimension épique. Celle-ci se manifeste surtout par les discours philosophiques que tiennent ses protagonistes, ces discours étant considérés comme une « faiblesse formelle » de ses œuvres qui ébranlent la critique de l'époque. Mais, à part les « longueurs interminables » des tirades, des voix adverses se soulèvent aussi à propos de la construction même des pièces qui dépasse le « bel animal » aristotélien. De fait, on accuse l'écrivain de bouleverser la charpente traditionnelle du drame basée sur une relation causale et de la remplacer, comme dans le drame naturaliste, par le fragment. Le dramaturge cherche à se dégager du poids des prérogatives aristotéliennes en renonçant aux principes régulateurs de la fable. Il n'y a donc plus d'exposition ni de dénouement dans ses textes, sans que les événements du « milieu » ne se déroulent selon la consécution comme il sied dans la forme canonique. En connaissant les tenants et les aboutissants de la « pièce bien faite », notre auteur se rend compte qu'elle constitue un empêchement à l'émergence d'une nouvelle expression, celle qui lui permettra d'écrire dans le nouveau régime de la forme rhapsodique. C'est elle qui facilitera

.....
⁵³ Jacques Vier, « Lamennais, personnage de théâtre », *Annales de Bretagne*, Tome 65, n° 2, 1958, p 202.

⁵⁴ « L'étrangeté des situations, les personnages exceptionnels, l'éloquence exagérée du dialogue de celui que l'on nomma l'"Ibsen français" ne sont sans doute pas étrangers à cette persistante indifférence. Pourtant quels dons d'auteur dramatique ! Quelle force, quelle rigueur dans la construction étaient les siennes ! Le grand mérite de Curel reste d'avoir arraché pour un temps le théâtre français à son traintrain petit bourgeois d'histoires quotidiennes fondées sur l'éternel trio », (André-Paul Antoine, « Visage d'hier et d'aujourd'hui : de Curel à Porto-Riche », *op. cit.*, p. 719).

la tâche à notre écrivain de se concentrer sur l'homme moderne en proie à ses doutes existentiels au détriment de l'action au sens traditionnel du mot. Même Corvin, qui n'estime pas particulièrement l'œuvre de Curel, remarque la désinvolture avec laquelle celui-ci compose ses textes. « Totallement indifférent aux lois de la composition dramatique et à la vraisemblance, (ce qui est un trait assez général du théâtre symboliste) »⁵⁵, Curel semble transformer le plateau en une sorte de tribune qui lui sert à lancer ses idées sociales. Mais, comme nous allons le voir dans les chapitres suivants, les questions ontologiques n'y sont pas pour autant absentes. Elles affleurent au travers des personnages tantôt rêveurs, tantôt apathiques, qui ne rappellent plus les héros des temps révolus. Il est vrai que Curel fait ses premières armes en écrivant des pièces qui reposent sur l'évolution psychologique de protagonistes au détriment de l'agencement logique des ficelles de l'action. Mais, en le faisant, il brosse des portraits d'inadaptés ou de résignés qui se soumettent à leur destin irréversible. À ce propos, nombreux sont les critiques qui dénoncent le manque de psychologie des personnages anachroniques⁵⁶ dont les actes n'influent aucunement sur le déroulement de l'action. Il y en a aussi qui, en étudiant les dialogues, sont persuadés que les drames de l'écrivain français devraient être plutôt lus⁵⁷ que montés sur scène. Mais cette particularité, qui n'a rien à voir avec des drames destinés au « spectacle dans un fauteuil » façon Alfred de Musset, vise à renforcer le statut du personnage réflexif en décalage par rapport à l'action et dont l'ipséité déchirée constitue le pivot essentiel d'une œuvre donnée.

.....
⁵⁵ Michel Corvin, « François de Curel », *op. cit.*, p. 452.

⁵⁶ Clifford H. Bissell, *Les conventions du théâtre bourgeois contemporain en France, 1887-1914*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1930, p. 95.

⁵⁷ « The unromantic realism of his early work and the absence of dramatic action in his later plays indicate de Curel as a dramatist to be read rather than to be seen in the theatre », (Ernest A. Boyd, « An Unacademic Academician, François de Curel », *The Egoist*, n° 10, 1918, p. 138).



4. Portrait de Marie Lenéru à 10 ans (1885), publié en 1922 par les éditions G. Crès et Cie, pour le *Journal de Marie Lenéru* commons.wikimedia.org

La liste de ces quelques indices novateurs de la dramaturgie de notre auteur suffisent pour expliquer l'intérêt que nous portons à son héritage littéraire injustement oublié. La redéfinition de ce théâtre permettra de mieux évaluer son originalité surtout à travers le nouveau paradigme dramatique qui se cristallise à partir des années 1880, l'originalité qui a pourtant été révélée par certains contemporains de l'auteur :

À relire ce théâtre, on en ressent la fougue et l'audace ; certains procédés, peu usités par les contemporains, étonnent ; on en devine la sensibilité cachée et les ironies inavouées. Un philosophe professionnel y trouverait matière à développements, et le jour viendra sans doute où quelque universitaire s'en emparera et nous démontrera « le système philosophique de M. de Curel ». Mais, ce qui ne se démontre pas, ce qui ne s'explique point ni ne se dissèque, échappera éternellement au pédant en quête de dissertations officielles. Si M. de Curel complique parfois son drame par un excès de développements, s'il s'abandonne volontiers à des digressions trop longues pour la scène, si son dialogue manque souvent de naturel, si ses trames, d'une sombre inspiration, dépassent le drame réaliste, s'il recherche parfois

ou accepte des situations excessives — l'œuvre, à reprendre une à une ces puissantes scènes, est riche en belles émotions et grandit par un débordement d'angoisse et de pitié, de réflexion et d'énergie, dans un langage qui s'élève et dont l'éloquence n'est point creuse ; M. François de Curel est, par son inspiration, un poète et un superbe artiste⁵⁸.

Notre tâche, qui visait à examiner l'œuvre de notre auteur, n'a pas été simplifiée par le fait qu'elle ne s'alliait pas d'une manière exclusive à un seul mouvement théâtral au tournant du XX^e siècle. Qui plus est, François de Curel n'a pas créé une école ni formulé un programme explicite et cohérent d'une esthétique s'inscrivant dans une mouvance concrète. De fait, l'originalité du dramaturge consiste à embrasser toutes les tendances théâtrales à partir desquelles il a réussi à créer un style qui, malgré tout, varie d'une pièce à l'autre et qui ne s'est imposé ni à l'échelle nationale, ni internationale.

Loin de Paris, le solitaire travaillait âprement, lentement, avec une dignité hautaine il remaniait ses anciens drames, en écrivait de nouveaux mais il sentait fléchir l'espoir et l'enthousiasme de ses partisans. Depuis la guerre, les jeunes auteurs dramatiques respectaient François de Curel mais ils ne songeaient pas à le suivre parce qu'ils ne croyaient plus en lui. Il n'a pas fait école et meurt sans postérité⁵⁹.

Il a pourtant inspiré certains écrivains qui ne cachaient pas leur dette envers le dramaturge français. Ses pièces ont profondément impressionné des écrivains comme Paul Raynal, Denys Amiel, Albert Boussac de Saint-Marc sans parler de Stève Pas-seur ou de Henri-René Lenormand⁶⁰. C'est sous l'emprise de

.....
⁵⁸ Albert-Émile Sorel, *Essais de psychologie dramatique. Henry Becque, Paul Hervieu, Émile Fabre, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Jules Lemaître, Henri Lavedan, François de Curel, Brieux*, Paris, E. Sansot & Cie, 1911, p. 190-191.

⁵⁹ Marcel Ray, « La mort de François de Curel. Un spectacle invisible », *L'Europe nouvelle*, 5 mai 1928, p. 622.

⁶⁰ Tomasz Kaczmarek, *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008, p. 17, p. 27.

Curel que Gabriel Marcel⁶¹ semble se décider à écrire pour le théâtre. C'est aussi Marie Lenéru⁶² qui s'inspire de cette riche œuvre visant à bouleverser les esprits et ne se préoccupant point des modes théâtrales :

Elle se plaît à retrouver en ce dramaturge l'amour de la discussion, la fermentation des idées et l'envolée philosophique. L'art de F. de Curel, remarquable par sa « tenue virile, sobre jusqu'à l'ironie, aiguë jusqu'au sarcasme », correspond à sa pensée hautaine, à son dédain des préjugés, à ses goûts d'aristocrate. Elle admire surtout cet idéal désintéressé, si rare à l'époque, qui laissait F. de Curel indifférent à la destinée de ses œuvres. L'absence d'artifices, l'indépendance complète avec laquelle il épuise la substance des idées, en expose tous les aspects sans prendre parti, ont en effet surpris et déçu le public ordinaire, autant qu'elles ont conquis Marie⁶³.

Objectif et plan de l'ouvrage

À la lumière de ces quelques constats préliminaires, force nous est de souligner au préalable que dans la présente monographie, il ne sera pas question de toute la production dramatique de

.....
⁶¹ Anne Mary, *Gabriel Marcel et le théâtre*, thèse, École nationale des Chartres, 2002, <https://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/gabriel-marcel-theatre>, consulté : 05/01/2022 ; Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997, p. 93 ; Marc Beigbeder, « Théâtre philosophique ? Comment le théâtre vient à la philosophie Comment la philosophie vient au théâtre », *Nouvelle Série*, n° 160 (10), 1949, p. 552.

⁶² Cecilia Beach, « Marie Lenéru and the Theater of Ideas », *Women in French Studies*, Volume 9, 2001, p. 54-78 ; Cf. Cecilia Beach, *Staging Politics and Gender French Women's Drama, 1880-1923*, New York, Palgrave Macmillan, 2005. Cf. « L'œuvre de M. de Curel est exceptionnelle dans la production contemporaine. Elle est à peu près indépendante du mouvement général de notre comédie, et, à part Mademoiselle Lenéru, l'auteur des *Affranchis* et du *Redoutable*, les imitateurs qui ont voulu se risquer sur ses traces n'ont abouti qu'à des tentatives assez malheureuses. Il faut descendre de ces sommets altiers vers des coteaux plus modérés et même dans la plaine où travaille le commun de nos auteurs dramatiques », (Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1926, p. 195).

⁶³ Suzanne Lavaud, *Marie Lenéru : sa vie, son journal, son théâtre*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1932, p. 79-80.

Curel, car le dramaturge ne réussit pas toujours à éviter l'écueil des pièces à thèse. Ainsi, les textes qui sont trop « enracinés » dans la tradition ne seront pas pris en compte d'une manière approfondie. En outre, on accordera une moindre importance aux pièces majeures qui ont déjà été soumises à des approfondissements concernant tant le style que la structure dramatique. Ainsi, pour en donner trois exemples, *Les Fossiles* (1892), qui ont garanti à l'auteur un succès incontestable, ne seront pas pris en considération, ce qui ne veut pas dire que ce drame ne sera pas évoqué au fil des pages. Une situation analogue touche *La Nouvelle idole* (1899), texte le plus connu et le plus étudié par la critique ainsi que *La Fille sauvage* (1902) qui a fait couler beaucoup d'encre. Nous ne consacrerons pas non plus beaucoup d'attention aux drames de guerre inspirés de la tragédie mondiale de 1914-1918 (*Terre inhumaine*, 1922 ; *La Viveuse et le moribond*, 1926) — celles-ci méritant un ouvrage à part.

Dans cette perspective, notre attention sera braquée avant tout sur les pièces qui, malgré « certaines imperfections », rendent compte, ne serait-ce que discrètement, d'un nouveau « régime » dramatique que Jean-Pierre Sarrazac nomme le « drame-de-la-vie ». Or, en dépit de leurs faiblesses parfois flagrantes, nombreux sont les drames dans lesquels on observe des entorses évidentes à la forme canonique. Et c'est le travail de sape de la tradition dramaturgique qui nous intéressera primordialement au cours de cette étude. De fait, même si le Français semble moins révolutionnaire que ses confrères étrangers (avec Ibsen et Strindberg en tête), il ne reste pas moins vrai que l'analyse de quelques-unes de ses pièces démontre l'attachement du dramaturge aux recherches formelles qui annoncent l'émergence d'un nouveau paradigme dramatique. Celui-ci s'exprime sur deux plans : une composition dramatique fragmentaire et une nouvelle approche du personnage. La première se manifeste principalement par une construction qui, loin des unités de temps, de lieu et d'action, se bâtit plutôt sur le désordre ou l'écoulement inexorable du

temps que sur la tension menant l'action vers son dénouement logique. C'est dire que ce « grand amateur d'introspection »⁶⁴, comme André Lévêque appelle l'écrivain français, met l'accent non sur le bon déroulement de l'intrigue, mais sur l'évolution de l'âme de ses personnages. « La sacro-sainte progression dramatique cède la place à la rétrospection et à la répétition »⁶⁵, deux procédés de dédramatisation dont l'auteur se sert souvent dans ses textes. Nous allons donc montrer, exemples à l'appui, comment Curel sape la fable afin de déplacer le poids de l'action sur l'étude de l'âme. La charpente classique mise à mal, le statut du personnage semble aussi miné, l'un découlant de l'autre. La fable, cet « agent indispensable à nos chères identifications »⁶⁶, n'est plus un élément-support de l'action. Au contraire, quand le dramaturge se focalise sur les méandres du psychisme d'un personnage, il procède par le ralentissement de l'action, en préparant ainsi le terrain au drame ontologique. Contrairement au drame agonistique, celui-ci est centré sur l'histoire d'une vie au détriment de la dynamique conflictuelle propre à la forme dramatique canonique.

Avant de passer à l'examen des pièces qui correspondent le mieux au nouveau paradigme dramatique, nous avons jugé indispensable de répertorier, ne serait-ce que sommairement, ses caractéristiques essentielles qui se sont profilées à partir des années 1880. Partant des concepts que Jean-Pierre Sarrazac expose dans sa *Poétique du drame moderne*, nous nous limitons à des signes de la prétendue crise du drame qui se sont manifestées au tournant du XX^e siècle et, donc, nous n'allons pas nous intéresser au prologement de cette « crise » qui perdure jusqu'à nos jours,

.....
⁶⁴ André Lévêque, « François de Curel : observations sur la création dramatique », *Modern Language Association*, 1937, p. 550.

⁶⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Strindberg, L'Impersonnel*, Paris, L'Arche, coll. « Les Grands Dramaturges », 2018, p. 119.

⁶⁶ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 15.

mais nous mettrons l'accent sur ses « débuts » qui se reflètent tantôt discrètement, tantôt d'une manière catégorique dans certains textes de Curel. Après avoir situé l'œuvre du dramaturge, qui s'épanouit constamment au carrefour naturalo-symboliste, nous nous pencherons sur les drames qui témoignent d'une sorte de rupture d'avec la forme canonique. Sans être révolutionnaires, comme l'étaient des textes dramatiques d'Ibsen ou de Strindberg, ces pièces annoncent tout de même une forme plus ouverte du drame, pour reprendre les mots de Sarrazac, « plus rhapsodique »⁶⁷, qui s'étendra dans son envergure dans les décennies à venir. Nous prendrons donc en considération les pièces suivantes (six au total) qui rendent compte de l'originalité de la plume du dramaturge français :

L'Envers d'une sainte, pièce en 3 actes, représentée pour la première fois à Paris, Théâtre-Libre, 25 janvier 1892.

L'Invitée, comédie en 3 actes, représentée pour la première fois à Paris, Théâtre du Vaudeville, 19 janvier 1893.

La Figurante, comédie en 3 actes, représentée pour la première fois à Paris, Théâtre de la Renaissance, 5 mars 1896.

La Danse devant le miroir, pièce en 2 actes, représentée pour la première fois à Paris, Nouvel-Ambigu, 17 janvier 1914.

L'Âme en folie, comédie dramatique en 3 actes, représentée pour la première fois à Paris, Théâtre des Arts, 23 décembre 1919.

Orage mystique, pièce en 3 actes, représentée pour la première fois à Paris, Théâtre des Arts, 1^{er} décembre 1927.

À la fin de notre étude, nous avons décidé de laisser la parole au dramaturge à cheval sur le « continuuel besoin de refonte du texte de théâtre »⁶⁸. De fait, nos analyses seront agrémentées des remarques de l'auteur (nous pensons aux fameux *historiques* qui précédaient la publication de ses drames) qui revient avec

.....
⁶⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 18.

⁶⁸ Almuth Grésillon, Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 26, 2005. Théâtre / Nathalie Léger, Almuth Grésillon, p. 23.

recul sur ses œuvres qu'il a constamment remaniées au cours de sa carrière. Elles sont particulièrement précieuses pour diverses raisons. Notons qu'elles apportent de l'éclaircissement sur sa méthode de travail, explicitent ses choix parfois hardis et permettent de comprendre « la question si importante, si mal connue, si peu étudiée, de l'imagination créatrice »⁶⁹, celle qui a incité l'écrivain français à entreprendre des recherches aussi thématiques que formelles qui sont tombées quelques peu dans l'oubli, mais qui ont profondément ébranlé la forme canonique du drame de l'époque et qui ont posé les jalons à la dramaturgie moderne et contemporaine. La lecture des commentaires du dramaturge nous renseigne enfin sur ses idées concernant l'art dramatique, question qui l'a préoccupé tout au cours de ses activités créatrices.

Faut-il préciser au préalable que nous sommes loin de considérer Curel comme un auteur par excellence novateur, mais dans sa riche production on retrouve indéniablement des ouvrages qui enregistrent, tels des sismographes, toutes les « ondes sismiques » qui ont bouleversé, au tournant du XX^e siècle, les fondements de la construction classique du drame. Et c'est cette approche qui guidera nos réflexions au fil des pages qui suivent. De fait, l'étude de certains de ses drames rend possible de capter et de mesurer les « vibrations » qui, malgré leurs imperfections patentes, ont tout de même contribué à l'évolution de la forme dramatique en France.

Un art à deux temps

Il est opportun de faire encore un avertissement au lecteur. En soumettant à nos analyses les œuvres de Curel, force nous est de souligner l'importance que nous accordons à l'étude des

.....
⁶⁹ Alfred Binet, Jacques Passy, « Études de Psychologie sur les auteurs dramatiques », *L'Année psychologique*, 1894, p. 60.

textes dans leur substance « littéraire », sans pour autant négliger leur « devenir scénique » (l'expression est de Jean-Pierre Sarrazac) donc cette spécificité du texte voué à sa mise en scène. De nos jours, la critique tend à « penser la réalité du théâtre dans le seul moment de sa représentation »⁷⁰ d'autant plus que depuis le prétendu « théâtre post-dramatique », lancé par Lehmann, on conclut en hâte « à la mort du drame »⁷¹. Dès lors, on a l'impression que les hommes de théâtre ont tendance à oublier que le théâtre est « un art à deux temps ». De fait, en accord avec Henri Gouhier, on peut dire que « dans l'œuvre théâtrale, au premier temps, il y a création d'une pièce écrite »⁷². À ce stade, le texte⁷³ se présente comme « incomplet », étant donné qu'il demande d'être « réalisé » scéniquement par l'intermédiaire de l'acteur, car « au premier temps » le drame n'existe que dans notre imagination. Dans ce contexte, la pièce appelle le « second temps » qui traduira concrètement le drame inscrit dans le texte. C'est dire qu'en se penchant sur le texte de théâtre, on y découvre « le temps du plateau »⁷⁴, c'est-à-dire, toutes les caractéristiques inhérentes à l'art du spectacle. En s'inspirant des propos de Gouhier, Thomas Dommange met aussi l'accent sur cette spécificité du texte de théâtre : « pour que le drame ou les personnages existent, il faut que des existants donnent leur existence au texte. L'essence du théâtre comme art à deux temps réside principalement dans ce don, et son mystère dans sa capacité à conférer de l'existence

.....

⁷⁰ Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Paris, Arman Colin, 2006, p. 5.

⁷¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines ? », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 19/01/2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/11040> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.11040>

⁷² Henri Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p. 219.

⁷³ À ne pas confondre avec un *texte spectaculaire* qui n'est qu'une proposition faite à l'adresse du spectateur par le metteur en scène.

⁷⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 15.

à ce qui n'en n'a pas »⁷⁵. Ainsi, à côté de la composition stylistique de la « construction du texte de théâtre »⁷⁶, le terme même de « dramaturgie » renvoie à la poétique de la représentation et plus particulièrement aujourd'hui concerne moins l'écriture de la pièce « que la mutation d'un texte en spectacle »⁷⁷.

Nous ne voulons point faire un net distinguo entre le texte et sa réalisation scénique, ni ouvrir des débats sur la *littérature dramatique*, qui, faut-il le rappeler à quelques-uns, existe bel et bien malgré les discours affirmant son inconvenance par rapport à l'art théâtral. Pourtant, notre approche ne peut que démarrer par l'étude du drame, « l'analyse dramaturgique [étant] appréhendée comme une série ouverte d'investigations à partir du texte qui sera porté à la scène »⁷⁸. Pour nous, la dramaturgie est essentiellement textuelle puisqu'elle se concentre sur les lois de sa composition interne, mais en se penchant sur la « parole écrite », on n'oublie pas sa potentielle réalité scénique. Ainsi, contrairement à la position post-dramatique qui remet en cause toute analyse dramaturgique explicative, nous restons toujours attaché à la poétique dramatique et à la dramaturgie normative.

Dans le cadre de cette étude, il nous faudra donc nous en tenir au « texte », ou, si l'on veut, à la « partition »⁷⁹ qui rend compte de l'analyse dramaturgique permettant « d'éclairer le passage de l'écriture *dramatique* à l'écriture *scénique* »⁸⁰ :

La fable est transcodée en dernier ressort dans un énoncé dramatique qui peut ou non passer, à l'intention d'un spectateur, par le véhicule linguistique.

.....

⁷⁵ Thomas Dommange, « Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier », *L'Annuaire théâtral*, (40), 2006, p. 159.

⁷⁶ Anne Ubersfeld, *Les termes-clés de l'analyse du spectacle*, Paris, Seuil, 1996, p. 33.

⁷⁷ Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, 1986, p. 8.

⁷⁸ Bernard Martin, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, (29), 2001, p. 83.

⁷⁹ Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, op. cit., 2006, p. 5.

⁸⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 108.

Énoncé dramatique ne signifie donc pas nécessairement texte écrit. Mais étant donné le manque de stabilité de la plupart des autres langages du théâtre, il faudra, pour pouvoir analyser l'organisation pratique de la fable dans un langage, recourir à un texte (une des réalisations de la pièce) ; on devra parfois se contenter d'un texte écrit après coup ou même le reconstituer à partir d'une représentation. Mais ce problème pratique ne doit pas occulter le fait que toute fable recourt pour se raconter à un « récit » racontant dont l'organisation est, au théâtre, l'œuvre de la dramaturgie⁸¹.

Somme toute, notre démarche ne privilégie ni le « scénocentrisme », ni le « textocentrisme », mais prend en considération, pour reprendre la nomenclature de metteurs en scène, la « découverte du texte » autant que « les conditions de son énonciation »⁸², c'est-à-dire, les réalisations scéniques que nous pouvons *connaître* et imaginer *seulement* à travers les comptes-rendus de la critique théâtrale de l'époque. Celles-ci peuvent nous intéresser exclusivement dans le contexte purement historique (cette perspective étant primordialement réservée à un théâtrologue⁸³), mais elles n'apportent toujours pas d'informations suffisantes ou valables, aptes à éclairer les enjeux dramaturgiques qui sont au centre de notre étude. De plus, les critiques des spectacles témoignent plutôt des réalisations scéniques, tout en négligeant parfois le texte dramatique. Cela dit, la réception des œuvres de Cureau par les chroniqueurs de l'époque nous permettra, de temps à autre, d'évoquer des voix qui tantôt soulignaient l'originalité de la plume de notre auteur, tantôt l'accusaient de bouleverser la forme canonique du

.....
⁸¹ Gilles Girard, Réal Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 141.

⁸² Bernard Martin, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », *op. cit.*, p. 96. À cela on pourrait ajouter l'approche du néo-historicisme qui étudie l'œuvre au regard de sa production dans le temps et des circonstances de sa composition (Cf. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning : From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1980).

⁸³ Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtrologue en dialogue », *Théâtre/Public*, n°145, 1999, p. 95.

drame. C'est dans ce contexte que nous aurons recours à des opinions de journalistes qui mettent en avant des particularités dramatiques des œuvres de notre auteur.

★

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans le soutien de mes proches amis et collègues qui m'ont encouragé tout au cours de la rédaction de la présente monographie. Je voudrais dans un premier temps remercier, mon amie Béatrice Merle, pour sa relecture du tapuscrit, pour sa patience, sa disponibilité et ses conseils judicieux. Ma reconnaissance va aussi vers Anna Jarosz et Stefano Cavallo qui ont pris la peine de relire les résumés en anglais et en italien. Un grand merci à Teresa Jaroszevska qui m'a aidé à trouver un ouvrage important, indispensable pour mes recherches, entre autres, sur le théâtre de François de Curel. Je lui signifie ici ma plus profonde gratitude. Je tiens également à exprimer mes vifs remerciements à Urszula Dzieciatkowska pour sa gentillesse et compréhension lors du processus de la publication. Somme toute, sans les apports financiers de l'Université de Łódź, cet ouvrage n'aurait pas été possible. C'est à ce propos que j'adresse mes sincères remerciements à Anita Staroń pour son aide précieuse qui m'a permis de me consacrer sereinement à l'élaboration de ce livre.

Chapitre I

La crise du drame le drame de la crise, ou le paradigme du « drame-de-la-vie »

L'intervention du génie nous sauvera-t-elle encore une fois et remettra-t-elle à leur place ces médiocrités habiles et entreprenantes, qui profitent seules des réactions littéraires et se font bien voir de la critique en courbant la tête sous son niveau ? Aurons-nous enfin un art franc et simple, dépouillé de toutes conventions d'école, soit antique, soit moderne, et serons-nous bien persuadés désormais qu'il ne faut procéder ni d'Aristote ni de Guillaume Schlegel ? La théorie du sublime et la théorie du laid se valent et se compensent parfaitement l'une par l'autre, n'en parlons plus¹.

Voilà une question symptomatique de l'autonomisation institutionnelle croissante du théâtre par rapport au reste de la littérature. Posée en ces termes, la question présuppose en effet le reflux de la textualité à la faveur de la théâtralité. Mais qu'est-ce que la théâtralité si ce n'est, comme le disait Roland Barthes, « une donnée de création non de réalisation » ? La théâtralité est alors inscrite dans le texte et non suspendue sur la

.....
¹ Gérard de Nerval, « Comédie-Française. L'art ancien et l'art moderne. Catherine II », *L'Artiste*, 2 juin 1844, in : *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1989, p. 812-813.

scène, en attente d'être plaquée sur lui. La conséquence est importante : c'est dans le texte que le traducteur cherchera le jeu².

Avant de passer à l'étude de pièces choisies de Currel, il est indispensable de se pencher sur le paradigme du « drame-de-la-vie », terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac pour décrire une tendance rhapsodique qui se profile au tournant du XX^e siècle et qui se propage jusqu'à nos jours, tout en proposant de nouvelles approches aussi formelles que thématiques. Revenir donc à la poétique du drame moderne et contemporain nous donnera la possibilité de mettre en lumière les prémices de la rupture avec la forme canonique du drame et ses incessantes ramifications dont on constate les prolongements dans l'art dramatique d'aujourd'hui. Nous nous intéressons plus particulièrement aux dernières années du XIX^e siècle et aux premières du siècle suivant qui ont été marquées par la naissance de la mise en crise de la forme dramatique ancienne et son affermissement ultérieur. Ces débuts sont d'autant plus importants qu'ils recouvrent la période des premières armes de notre dramaturge au cours de laquelle, comme nous allons le voir, sa production juvénile est déjà empreinte de solutions dramatiques allant ouvertement contre les prescriptions strictes de la tradition. C'est dans ce contexte qu'il faudrait tenir compte de la poétique du drame moderne de Sarrazac qui se manifeste à l'époque au travers de diverses tentatives du renouveau des pièces de théâtre ; tentatives dont il serait judicieux de se souvenir, même brièvement, afin de mieux situer l'évolution de l'œuvre de Currel.

De fait, dans les dernières décennies du XIX^e siècle apparaissent deux esthétiques apparemment contradictoires : le naturalisme et le symbolisme qui ont bouleversé non seulement la mise en scène, tout en la lançant dans des directions jusqu'alors non explorées, mais aussi, sinon avant tout, ont témoigné de la refonte de l'art dramatique dont la modernité prépare le terrain

.....

² Annie Brisset, L'« action parlé », *Le théâtre dans la cité*, n° 50, 1989, p. 188.

pour l'avènement du drame contemporain. Revoir les « foyers de rénovation scénique »³ que sont le Théâtre-Libre, le Théâtre d'art ou le Théâtre de l'Œuvre permettra non seulement de démontrer la prétendue crise du drame, mais aussi de mettre en avant la quête éperdue des hommes de théâtre de nouveautés aptes à donner une vie nouvelle à une forme tombée quelque peu en désuétude. Qui plus est, en étudiant certains drames de Cureau, force nous serait de déclarer que notre écrivain semble des fois mélanger le réalisme et le symbolisme, en préconisant, comme le désirait Jean Jullien, « une existence harmonieuse entre les partisans d'un théâtre d'observation et ceux d'un théâtre d'imagination »⁴. L'attachement de notre auteur aux idées symbolistes serait confirmé par le chapitre qu'Edmond Sée consacre, entre autres, à la production de François de Cureau, « Le théâtre idéologique et symboliste »⁵ qui souligne l'intersection du carrefour naturalo-symboliste de cette œuvre annonçant, toutes proportions gardées, une nouvelle forme dramatique. Notre auteur y est présenté comme le premier et donc comme le plus important des écrivains dramatiques de l'époque bien avant Paul Claudel, Maurice Maeterlinck, Édouard Dujardin et Saint-Georges de Bouhélier. Malgré ce jugement enthousiaste, qu'il faudrait sans aucun doute nuancer, Sée attire notre attention sur la compénétration du naturalisme et du symbolisme dans le théâtre de Cureau, ce qui, aux yeux de ce critique, atteste de son originalité incontestable. Ces deux tendances, comme nous les avons qualifiées plus haut de superficiellement différentes, réunies dans une œuvre donnent en effet des résultats inattendus qui vont au-delà des contraintes

.....
³ Pierre-Georges Castex, Paul Surer, *Manuel des études littéraires françaises, XX^e siècle*, Paris, Librairie Hachette, 1967, p. 42.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in : Jacqueline de Jomaron (éd.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 718.

⁵ Edmond Sée, *Le théâtre français contemporain*, Paris, Armand Collin, 1928, p. 78-102.

traditionnelles. En outre, en étudiant l'œuvre de Curel, il serait erroné de passer sous silence encore une autre esthétique qui régnait à l'époque sur les scènes françaises. De fait, nous avons jugé opportun de nous attarder sommairement sur le théâtre de boulevard dont, aux yeux de quelques-uns, Curel serait un représentant exemplaire. Pourtant, comme c'est le cas du théâtre naturaliste et symboliste, le théâtre de boulevard s'en prend aussi à la charpente classique du drame. De nos jours considéré comme une forme désuète du théâtre qui reprend et pérennise les « ficelles » de la « pièce bien faite » — ce qui est pertinent pour toutes sortes de comédies — son versant *sérieux* dépasse l'intégrité du modèle traditionnel du drame par l'implantation dans celui-ci d'éléments épiques qui provoquent une brèche dans une structure bien logique se reposant sur une tension dramatique.

Évoquer ces trois phénomènes qui dominent au tournant du XX^e siècle permettra de mieux saisir la mise en crise du bon fonctionnement de la forme canonique du drame français. Notre intention n'est pas de mettre à l'examen toutes les pièces qui corroborent notre propos — cette perspective exigerait une monographie à part — mais de retracer dans ses grandes lignes, avec quelques exemples à l'appui, les traits novateurs que le théâtre de l'époque proposait aux dépens de la tradition dramaturgique.

À la recherche du nouveau paradigme dramatique

La fin du XIX^e siècle est bien marquée par une série de bouleversements dans le théâtre, et pas seulement français. Plusieurs écrivains, les naturalistes en tête, dénoncent ouvertement sa dégradation due avant tout au règne du vaudeville censé faire perdurer la forme canonique du drame. Zola évoque à ce propos « l'infériorité de la littérature dramatique »⁶ et Jean Jullien

.....

⁶ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Eugène Fasquelle, 1912, p. 346.

résume non sans malice l'état déplorable de la dramaturgie de l'époque qui ne réussit pas à briser les règles aussi vieilles que contraignantes d'une tradition considérée comme obsolète :

Actuellement, on peut partager en trois genres les ouvrages destinés à la scène : 1) *la farce, le vaudeville* qui est la forme la plus rudimentaire du théâtre, une invention grossière ou lubrique destinée à provoquer le rire ; 2) *la comédie, le drame* qui constituent le genre sérieux et qui sont une émanation de la philosophie de la vie, l'étude de l'être humain dans ses rapports avec ses semblables ; 3) *la tragédie, la féerie*, expression la plus haute de notre art et qui est à la comédie ce que la poésie est à la prose. Or, la tragédie n'est plus de mode, M. Jules Verne et les acrobates se sont emparés de la féerie faite pour les poètes, le public est las de voir toujours la même comédie et le même drame, le même mari trompé, le même enfant naturel, la même ingénue épousant à la fin l'amoureux de son cœur, et le même traître ; le vaudeville règne donc sans partage, le vaudeville, genre à la portée des intelligences les plus médiocres, pièces qui parlent à la brute et non à l'esprit, qui réjouissent les intestins en mal de digestion au détriment du cerveau⁷.

À la lumière de ce diagnostic virulent, les gens de théâtre ne se bornent pas uniquement à stigmatiser les insuffisances du théâtre de l'époque, mais s'engagent, en premier lieu, dans des ouvrages théoriques puis dans leurs drames, à proposer des solutions concrètes visant à remédier à des carences dramaturgiques et théâtrales. Dès lors, vers la fin du XIX^e siècle, plusieurs d'entre eux se mettent à ce que les uns appellent la réforme, ou à, selon d'autres, la révolution du théâtre. Il y a aussi ceux qui crient à la mort du genre. C'est grâce à l'apparition du naturalisme et du symbolisme qu'on observe « une nouvelle crise » du drame qui déplaît particulièrement aux partisans du théâtre dit traditionnel. Cette prétendue crise se dessine ouvertement aux environs des années 1880 — le terme *crise*, faut-il le préciser, n'est pas ici employé dans le contexte de la réalité économique⁸. Le tollé des

⁷ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorique et critique*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, Éditeurs, 1892, p. 8.

⁸ Charles Christophe, « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 1, n°4, juillet 1975, (« Le fétichisme de la langue », p. 44-65).

mécontents est d'autant plus vif que « la régénération » se fait à travers les œuvres d'auteurs étrangers et non grâce à des dramaturges nationaux, comme si ces derniers étaient incapables de rompre tout lien avec des formules traditionnelles jugées ancrées profondément dans l'esprit national. Dès le début de ses activités théâtrales, André Antoine, fondateur du Théâtre-Libre — la première scène française où on met en pratique les « idéaux par excellence naturalistes » — cherche parmi ses compatriotes de nouveaux talents et il en trouve quelques-uns, mais, il se tourne aussitôt, entre autres, vers les Scandinaves qui lui permettent de prendre de l'élan dans son art de la mise en scène moderne. Cet ancien employé de gaz adapte la dramaturgie étrangère⁹ qui, ne respectant pas les règles de l'art classique, contribue à créer une nouvelle esthétique scénique, tout en influençant une approche différente du texte par des auteurs français. Un phénomène analogue se réalise aussi dans les théâtres symbolistes sur les tréteaux desquels on peut admirer les mêmes auteurs du Nord qu'au Théâtre-Libre, Ibsen et Strindberg.

Quoi qu'il en soit, c'est sous l'influence d'écrivains considérés comme *ombrageux*, qui ne s'inscrivent pas dans la « doxa tricolore », que la recherche d'une nouvelle esthétique se fraie un chemin. Mais cette ardeur avec laquelle on monte des pièces de ces étrangers inquiète non seulement les partisans de l'art dramatique spécifiquement français, mais aussi les défenseurs invétérés de toute la dramaturgie à l'ancienne. De fait, de part et d'autre, on crie à la décadence du théâtre en général, tout en ac-

.....

⁹ « For a time Antoine forced the Parisian public to a knowledge of Ibsen and Björnson and Hauptmann and Tolstoy; during the past twenty years Lugné-Poé and his Théâtre de l'Œuvre have presented foreign works from time to time, but the French public will have its own plays depicting its own little round of life », (Barrett H. Clark, *Contemporary French Dramatists* /Studies on the Theatre Libre, Curel, Brioux, Porto-Riche, Hervieu, Lavedan, Donnay, Rostand, Lemaître, Capus, Bataille, Bernstein, and Flers and Caillavet/, Cincinnati, Stewart & Kidd Company, 1915, p. 14).

centuant la dégénérescence de la forme dramatique qui, selon ses détracteurs, est hétérogène voire hostile aussi bien à la tradition française qu'aux contraintes génériques. Dès lors, on reproche tant aux naturalistes qu'aux symbolistes d'avoir abandonné la forme canonique, ce qui condamne le drame, aux dires des mécontents, à son anéantissement. Parmi les détracteurs enfiévrés figure György Lukács qui n'épargne pas les coups durs qu'il assène aux jeunes dramaturges. Par exemple, le critique littéraire hongrois de sève marxiste reproche à tout le théâtre de l'époque naturalo-symboliste de s'enfermer dans une vision pessimiste, tout en se cantonnant à une représentation terrible de l'existence humaine. Il déplore à ce propos le déclin de la dramaturgie qui aborde les questions de la vie quotidienne, en en faisant un sujet primordial de leurs œuvres :

Le drame moderne dans la période de déclin général du réalisme suit la ligne de moindre résistance. C'est-à-dire qu'il accommode ses moyens artistiques aux aspects les plus insignifiants de sa matière, aux moments les plus prosaïques de la vie quotidienne. Ainsi la terne banalité de la vie devient artistiquement le thème qui est figuré ; elle souligne précisément les aspects du sujet qui sont défavorables pour le drame. On produit des pièces qui du point de vue dramatique se situent à un niveau inférieur à la vie qu'elles figurent¹⁰.

De plus, aux environs des années 1880, apparaît une nouvelle crise¹¹, cette fois-ci celle qui menace le théâtre traditionnel. Les premières failles se montrent dans le naturalisme qui met fin à des prescriptions classiques se manifestant encore à travers

.....
¹⁰ Georges Lukács, *Le Roman historique*, Payot, Bibliothèque historique, 1965, p. 114-115.

¹¹ Selon Bernard Dort la dégradation de la forme dramatique dure « depuis deux siècles au moins », (Bernard Dort, *Lectures de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 186, propos cités par Quentin Fondu, « Crise sociale et crise esthétique au tournant du XX^e siècle : le théâtre sur la scène de l'histoire » : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/851/files/2016/09/Crise-sociale-et-crise-esth%E1%BF%BDtique-au-tournant-du-XX%E1%BF%BDme-si%E1%BF%BD%E1%BF%BDcle-Quentin-Fondu.pdf>, consulté : 28/12/2021.

le mélodrame¹². Ce dernier¹³ bat son plein avec des situations schématiques basée sur l'action¹⁴, principe indispensable pour assurer le déroulement logique de l'intrigue. Qui plus est, la spécificité du mélodrame réside « dans la violence des situations, le climat d'horreur et les complications de l'intrigue »¹⁵, ce qui

.....
¹² Pour en savoir plus: Peter Brook, *L'Imaginaire mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, 2011 ; Peter Brook et Myriam Faten Sfar, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011 ; Jean-Marie Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984 ; Julia Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Corti, 1987.

¹³ « La présence de situations typiques, d'un langage simple, éventuellement uniquement "embelli" par quelques "façons", un manichéisme reconnaissable qui profite du thème de la persécution pour trouver sa force d'expression, le jeu ouvert entre victime et bourreau, entre créatures angéliques et diaboliques portent le spectateur à une tension morale qui se résout souvent, bien que ce ne soit pas toujours le cas, par une juste distribution de récompenses et de condamnations qui satisfont les attentes suscitées préalablement. Il ne reste au spectateur qu'à s'identifier complètement à la situation narrative, en pleurant sur les souffrances des bons et en exécrant les injustices des méchants, en exaltant de fait ce "plaisir de pleurer" ... », (Maddalena Mazzocut-Mis, « Vers le kitsch. Les racines du mélodrame en tant que catégorie esthétique », *Materiali di Estetica*, 2017, p. 96).

¹⁴ « ...l'action d'une pièce classique est considérée au XVII^e siècle comme unifiée si elle satisfait simultanément à quatre conditions. C'est la possession de ces quatre caractères d'unification qui permettra seule d'affirmer qu'une pièce respecte l'"unité d'action", donnant ainsi à cette formule vague un sens précis. Les trois premiers de ces caractères concernent l'inamovibilité, la continuité et la nécessité des éléments de l'intrigue ; autrement dit, il faut, pour que l'action soit unifiée, qu'on ne puisse en supprimer aucun élément sans rendre la pièce inintelligible, que tous les éléments utiles soient présents d'une manière continue de l'exposition au dénouement, et que ces éléments s'enchaînent, comme dit Aristote, "selon le vraisemblable ou le nécessaire, c'est-à-dire sans être amenés par un pur hasard. Le quatrième caractère, plus subtil" concerne la nature du rapport des intrigues accessoires avec la principale ; il a été entendu différemment selon les époques, et il y aura lieu d'introduire dans son étude des distinctions chronologiques », (Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 367-367).

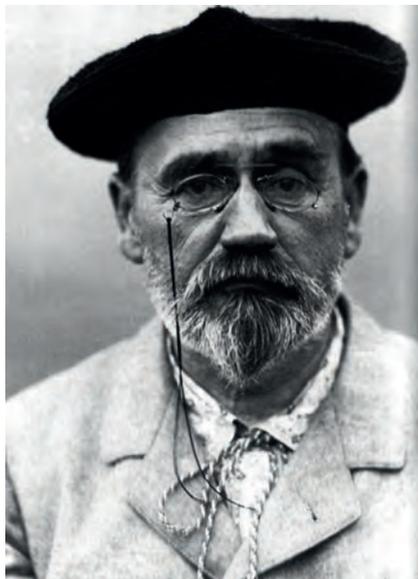
¹⁵ Tadeusz Kowzan, « Le mythe de la Dame aux camélias : du mélodrame au mélodramatisme », *Revue des Sciences Humaines*, n° 162, 1976, p. 219.

demande une obéissance presque absolue à des règles traditionnelles de l'art dramatique.

Le naturalisme et le symbolisme semblent saper cette structure figée autant que périmée du « drame absolu »¹⁶. Il est donc légitime de lancer une hypothèse heuristique selon laquelle c'est justement au « carrefour naturalo-symboliste » que s'opère le changement du régime dramatique qui, désormais, débouche sur des recherches s'acheminant vers un nouveau paradigme. Comme l'impressionnisme en peinture qui permet l'essor des mouvements avant-gardistes à venir et qui s'affermissent dans une réaction critique contre le premier, ainsi en est-il du naturalisme et de son adversaire zélé, le symbolisme, qui annoncent les changements au théâtre, tout en influant sur l'avenir de la « littérature dramaturgique ».

.....

¹⁶ « Le drame absolu est défini comme un "événement interhumain au présent". Autrement dit, il s'agit d'un dialogue entre deux ou plusieurs personnages qui se déroule devant le spectateur et lui fournit toutes les informations indispensables pour l'avancée de l'action et son achèvement, pour sa course vers le dénouement. Paradoxalement, cet échange fermé se déroule comme si le tiers lecteur ou spectateur n'existait pas. La référence au "présent" induit le principe de la découverte de ce qui constitue l'action, sous les yeux des spectateurs, à mesure de sa progression devant ceux-ci. En cela, le drame exclut tout élément extérieur à l'échange interpersonnel qu'exprime le dialogue, et par conséquent toute voix narrative et informative d'aucune sorte, en particulier celle de l'auteur dont l'existence est dissimulée derrière celle des personnages. La voix de l'auteur apparaît comme absente. Le drame se déroule sans intervention pouvant servir de médiation, de justification ou d'explication », (Jean-Pierre Ryngaert, « La forme dramatique canonique et sa mise en question », <https://www.artcena.fr/reperes/theatre/panorama/panorama-du-theatre-contemporain/la-forme-dramatique-canonique-et-sa-mise-en-question>, consulté : 24/02/2022).



5. Autoportrait d'Émile Zola, 1902
commons.wikimedia.org

L'apparition du naturalisme tout d'abord littéraire puis théâtral bouleverse les poncifs de l'art traditionnel en renonçant à la charpente canonique qui est remplacée par une forme plus libre. À titre d'exemple, on pourrait citer ici le paradigme naturaliste — question à laquelle nous reviendrons encore dans ce chapitre — qui illustre les premiers pas vers l'émiettement du « bel animal ». Deux éléments sont remis en question. Au lieu de l'exposition, le drame naturaliste introduit tout de suite le lecteur/le spectateur *in medias res*, et, à la place du dénouement, il lui propose une action qui s'interrompt sans fin concluante. Comme nous allons le voir plus loin, ces procédés visent, entre autres, à braquer le réflecteur non sur un fablisme linéaire, mais sur la vie des personnages, cette démarche ayant un impact décisif sur l'agencement de l'action. Dans ce contexte, les objections de Lukács que nous venons de rapporter, deviennent plus claires,

car ce changement de régime constitue une entorse grave à la structure d'une pièce bâtie sur un grand conflit. La fondation du Théâtre-Libre par André Antoine ouvre ainsi une brèche en remportant un succès rebondissant de la scène naturaliste officielle. Zola encourage à ce propos l'avènement d'une dramaturgie nouvelle, libérée des carcans formels, tout en soulignant la nécessité d'une nouvelle approche qui mettrait le curseur sur la vie :

Notre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau, qui balayât les planches encanailées, et qui opérât une renaissance, dans un art que les faiseurs ont abaissé aux simples besoins de la foule ! Oui, il faudrait un tempérament puissant dont le cerveau novateur vînt révolutionner les conventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étaient aujourd'hui¹⁷.

Et pour « planter le véritable drame humain », comme le souhaite l'auteur de *Nana*, les écrivains devraient avoir recours à des nouveautés dont témoigne le roman qui depuis le réalisme subit de fortes modifications. C'est en effet grâce au roman plus particulièrement naturaliste que le récit fait intrusion dans le drame, tout en chamboulant ses strictes règles, car

[il] vient [...] mettre en crise le bon fonctionnement de la pièce bien faite, en outrepassant les limites dans lesquelles cette tradition avait circonscrit le narratif, contrairement au boulevard comique — principalement le vaudeville — qui conserve l'intégrité de ce modèle dramaturgique plus d'un siècle durant. Car le récit, ainsi introduit dans le drame, provoque une brèche épique dans une structure qui se définissait par sa clôture, et aboutit à des formes dramatiques hybrides, qu'on se propose de rassembler sous le terme de « pièce bien défaite »¹⁸.

Dans son ouvrage qui a fait date *Poétique du drame moderne*, paru en 2012, Jean-Pierre Sarrazac retrace les turbulences par lesquelles le texte de théâtre est passé à partir des dernières

.....
¹⁷ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 3.

¹⁸ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », paru dans *Loxias*, *Loxias* 14, mis en ligne le 14 septembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>, consulté : 28/12/2021.

décennies du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, ce qui le conduit à saisir et décrire un même paradigme qui unit Strindberg ou Ibsen à Koltès ou Sarah Kane. Prenant ses distances avec l'analyse du drame proposé par Peter Szondi dans sa fameuse *Théorie du drame moderne*¹⁹ et la conception du « postdramatique »²⁰ lancé par Hans-Thies Lehmann, Sarrazac s'oppose résolument à la « mort du drame », cette mort ayant été détecté à la suite d'un désagrégement de la forme canonique au tournant du XX^e siècle. Pour défendre ses positions, l'auteur de *L'Avenir du drame* préfère parler d'une « cassure » ou d'une « ouverture » de la littérature dramaturgique se dirigeant vers un nouveau drame qui, ne remettant pas en cause le genre en soi, ne tente que de « déborder » (et pas de dépasser) les vieilles prescriptions formelles, les mêmes qui ont empêché pendant de longues décennies son évolution.

On reconnaît la poétique du drame moderne ou, selon les termes de Sarrazac, du « drame rhapsodique » par sa différence à la forme classique. En premier lieu, le nouveau drame s'en prend à la fable qui est renvoyée au second plan, ou carrément, refusée — ce qui est particulièrement perceptible dans la production contemporaine. Le système sur lequel reposait la forme classique (la relation chronologique entre les faits subordonnés à un enchaînement causal) est mis en doute. En abandonnant la fable au sens traditionnel du mot, les dramaturges favorisent le fragment ou la brièveté où les événements ne se suivent plus selon leur consécution. La concaténation logique des actions subit un morcellement manifeste qui donne l'impression d'un « chaos » apparent. Pourtant, une forme sans commencement ni milieu ni fin n'annule point l'idée même de fable, mais elle annonce tout simplement le débordement de l'ancienne matrice du drame par une fable tantôt désordonnée, tantôt statique. En

.....
¹⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Paris Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.

²⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Le-dru, Paris, L'Arche, 2002.

effet, en étudiant les œuvres d'Ibsen ou celles de Pirandello, on se rend compte que l'action au sens traditionnel du mot est remplacée par l'analyse, l'évocation ou la reconstruction d'un drame qui s'est déjà passé avant que le rideau ne se lève. Dès lors, le fonctionnement de l'action principale visant à assurer une tension dramatique allant de l'exposition, à travers des péripéties, jusqu'à la catastrophe et le dénouement, se défait pour favoriser la reconstruction de la fable au travers « des interrogations du fabulateur »²¹. On y note, comme dans *John Gabriel Borkman* (1896) d'Ibsen, l'absence d'une intrigue qui se réduit à retracer le passé sans qu'il y ait une perspective de transformation dans le présent du drame. Szondi écrit à ce propos : « Cela montre à vrai dire la distance qui sépare d'une manière générale le monde bourgeois de la mort tragique. Son tragique immanent n'est pas établi dans la mort, mais dans la vie elle-même »²². Dès lors, comme nous l'avons dit plus haut, nous constatons une approche dramatique tout neuve qui néglige la tension dynamique en faveur d'une réflexion ontologique. Dans ce cas-ci, une action interpersonnelle au présent s'efface derrière une autre action qui se situe au niveau de conflits intrapersonnels. Ceux-ci témoignent d'un drame survenu dans le passé et qui vient s'incruster dans le présent. Les héros se souviennent d'événements bouleversants qui ont un impact visible sur leur vie actuelle, le tout se passant dans leurs âmes déchirées. C'est dire que nous assistons à un drame intérieur qui ne se concentre plus sur le déroulement dynamique de l'action assurée par un conflit ouvert entre les adversaires (affrontements interpersonnels), mais sur les affres internes des protagonistes (affrontements intrapersonnels). Ainsi, toujours selon Sarrazac, nous sommes témoins d'un changement de régime qui déplace le poids d'un « drame

.....
²¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 31.

²² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 29.

agonistique » à un « drame ontologique ». De ce fait, il serait légitime d'évoquer à ce propos un drame « analytique », où les personnages se penchent plutôt sur leurs propres déboires psychiques, devenant de cette manière des sujets qui se questionnent (l'« action objective est ainsi remplacée par l'itinéraire subjectif »²³). Et ce questionnement, qui leur permet d'extérioriser leurs peurs et angoisses, retarde quelque peu le déroulement de l'action. En renonçant à la fable, bâtie sur le « bel animal » aristotélicien, l'unité de temps est ravalée en faveur de multiples écarts temporels entre passé et présent, en annulant aussi l'enchaînement causal entre les épisodes. Une histoire linéaire vient ainsi d'être remplacée par une forme aussi morcelée qu'éclatée qui n'est plus régie par l'ordre des événements qui se succèdent logiquement et temporellement d'une situation à l'autre. D'où, plusieurs gens de théâtre ayant crié à la crise, ou à la mort du drame puisque ce « nouveau-né » bouscule toutes les règles de la forme canonique construite primordialement sur l'ordre symbolisé par le « bel animal » aristotélicien. De fait, le drame moderne fait un camouflet à la tradition pour s'asseoir sur « le règne du désordre »²⁴ qui devient son attribut intrinsèque. En atteste l'œuvre de Samuel Beckett qui essaie d'accommoder « le gâchis »²⁵. Qui plus est, le dialogue étant aussi considéré comme l'un des éléments essentiels qui contribuent à l'avancement de l'action perd de sa nature *agonistique* pour laisser la place à un recensement de monologues, ce procédé étant critiqué par Szondi à l'égard de l'œuvre de Tchekhov :

Les paroles sont prononcées en société, et non dans la solitude. Mais elles isolent celui qui les dit. Ainsi le dialogue inessentiel se change presque insensiblement en soliloques essentiels. Ce ne sont pas des monologues

.....
²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ Pierre Mélése, *Beckett*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », n° 2, 1966, p. 138-139 ; cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 13.

isolés, intégrés à une œuvre dialogique, au contraire, avec eux l'œuvre toute entière cesse d'être dramatique pour devenir lyrique²⁶.

Le mélange du dramatique, de l'épique et du lyrique au détriment de ce premier entame la progression logique de l'intrigue au point de la reléguer au second rang. Ceci ne signifie pourtant pas que le drame moderne ne raconte rien, car c'est le système sur lequel repose la fable qui est réexaminé. Dorénavant, pas de structure s'articulant suivant le schéma : début, milieu et fin, ce qui laisse la place à une structure ouvertement cassée et fragmentée. Cette fragmentation se manifeste aussi par l'intégration d'éléments épiques qui semblent saper la charpente traditionnelle du drame. En effet, les failles de la littérature dramatique sont dues, aux yeux de Peter Szondi, à l'introduction dans le drame classique de composantes propres au roman (« romanisation » ou « romancisation »), donc génériquement exogènes, ce qui amène les dramaturges à reconsidérer et à remettre en cause la fable²⁷. On crie à ce propos à la « dédramatisation » du drame qui, selon certains, contribue à l'anéantissement de celui-ci. Néanmoins, on ne saurait pas taxer la « dédramatisation » d'avoir précipité le drame dans le néant ; au contraire, celle-ci se pourvoit d'une « redramatisation »²⁸. C'est à ce sujet qu'il faudrait se remémorer une typologie de nouveaux procédés qui sont annoncés aux environs de 1880 et qui perdurent jusqu'à nos jours :

La « dédramatisation » du drame s'assortit d'une « redramatisation » contemporaine : la progression dramatique mute en une série discontinuée de microconflits relativement autonomes. J.-P. Sarrazac dresse une typologie des procédés à l'œuvre : la « rétrospection » (le sens du drame est tout simplement inversé : les personnages régressant, surplombant leur existence passée, prennent le pas sur les personnages agissant), l'« anticipation » (la pièce commence en annonçant le but visé), l'« optation » (le

.....
²⁶ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 34.

²⁷ Voir infra « Investiguer le monde réel ».

²⁸ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Études théâtrales*, n^{os} 56-57, 2013, p. 172.

drame montre ce qui pourrait être et non ce qui est), la « répétition/variation » (la fable spiralaire traduit la vie quotidienne répétitive de l'homme moderne), l'« interruption » (le drame est constitué de séquences autonomes selon un principe d'irrégularité)²⁹.

Cette progression dramatique discontinue devient une caractéristique essentielle du drame moderne qui s'oppose ainsi à la doxa théâtrale traditionnelle. Pour illustrer ses propos, Sarrazac expose une classification nette qui oppose le « drame-dans-la-vie » et le « drame-de-la-vie ». Si le premier, dénommé par Szondi « drame absolu », repose sur les règles aristotéliennes en proposant un épisode (de préférence spectaculaire ou extraordinaire) de la vie d'un personnage, le deuxième tente d'englober la vie entière d'un héros, toute son existence dans un raccourci condensé, tout en faisant abstraction d'un ordre préétabli et logique. Dans ce contexte, le « drame-dans-la-vie » se focalise sur le temps humain « au présent », tandis que le « drame-de-la-vie », reniant les concepts temporels classiques et ne se préoccupant plus du déroulement chronologique, peint une vie à rebours. C'est dire que le drame moderne ne se concentre plus sur les éléments de l'art dramatique canonique qui sont censés soutenir la tension de l'action, mais vise à représenter la vie même dans son « étendu » morcelé et disséminé, concept que l'on pourrait, d'ailleurs, retrouver dans le « tragique quotidien » de Maeterlinck³⁰. Cette approche permet à Sarrazac de forger la notion d'« infradramatique » qui ne rend pas compte des héros exceptionnels, mais des personnages ordinaires. Il déclare à ce sujet : « plus de mythe, mais le tout-venant de la vie et, tout au plus, ces faits divers dont Roland Barthes disait qu'ils contenaient "l'inexplicable contemporain" »³¹, et plus loin d'ajouter : « pour qualifier ce registre de *l'infradramatique*, on

.....
²⁹ Flore Garcin-Marrou, « Penser le drame moderne avec Gilles Deleuze », <http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/>, consulté : 08/10/2021.

³⁰ Voir infra « Explorer le monde invisible ».

³¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 79.

pourrait reprendre la formule de Beckett selon laquelle "quelque chose suit son cours". Plus de progression dramatique. Plus de nouement et de dénouement. Plus de grande Catastrophe mais une série de (toutes) petites catastrophes »³².

Ces réflexions conduisent Sarrazac à expliquer comment, en dépit de la remise en question des contraintes traditionnelles, le drame moderne et contemporain ne cesse pas de se réinventer. Or, c'est grâce à la « dédramatisation » que le drame peut définitivement avoir le vent en poupe :

Que faut-il entendre par *dédramatisation* ?... Que le retour sur un drame et une catastrophe déjà advenus est aussi un *retournement* du drame. Que le dispositif du retour renverse le sens même du drame. Que c'en est fini de la sacro-sainte progression dramatique et, avec elle, du fameux *continuum* dramatique. Que la notion même du conflit central ou, pour reprendre le vocabulaire hégélien, de « grande collision dramatique » est elle-même révolue, cédant la place à une série discontinue de micro-conflits plus ou moins reliés les uns aux autres³³.

Dans cette perspective, le « drame-de-la-vie » est *immanent*, contrairement à son modèle, parfaitement *transcendant*, contre lequel il s'oppose, car il met en avant la vie même qui persécute le personnage : « pris par le sentiment tragique de ne pas exister comme il le désirerait, il mène une vie sans existence, assez passive pour qu'il en arrive à regarder sa propre vie en spectateur, comme un somnambule devant un panorama »³⁴.

Partant de ces constats, Sarrazac décrit le personnage de ce « nouveau théâtre » qu'il appelle « l'impersonnage ». Celui-ci ne rappelle plus le personnage de théâtre muni de traits individuels et défini par une psychologie. Robert Abirached constate à ce sujet la crise du personnage et contrairement à Denis Guénoun³⁵

.....
³² *Ibid.*, p. 79.

³³ *Ibid.*, p. 42-43.

³⁴ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *op. cit.*, p. 173.

³⁵ Denis Guénoun, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur la scène*, Paris, Belin, 2005.

qui déclare sa mort, il ne remet pas en cause son existence : « le personnage, depuis si longtemps promis à la destruction, n'a cessé de renaître sous nos yeux, d'âge en âge réajusté, mais toujours irréductible »³⁶. De fait, selon Sarrazac, à partir de la fin du XIX^e siècle, tout en assistant à la métamorphose du drame, et point à son anéantissement, nous sommes aussi témoins de la décomposition du personnage, ce qui ne signifie pas du tout sa disparition. À quoi reconnaît-on le personnage du « drame-de-la-vie » ? Premièrement, par le manque de caractère. Comme nous l'avons signalé, le personnage est privé de l'immuabilité des traits qui le définissent du point de vue tant psychologique que dramatique. L'homme se montre comme inconstant et imprévisible, s'incarne dans des doubles, ses personnalités multiples ne permettant plus de cerner son identité évidente. Au contraire, il est inconnu aussi bien aux autres qu'à soi-même. Ne portant plus de nom, ni de visage, il se dilue dans le « régime du neutre », d'où le nom que Sarrazac utilise à bon escient pour caractériser « l'impersonnalité » de ce nouveau personnage. La « choralité » est son autre caractéristique distinctive. « Quand elle prend la forme de petits groupes ou de structures familiales, la choralité renvoie toujours à une communauté en voie de dispersion ou de perte »³⁷. Avatar du chœur de la Grèce antique, ce personnage se manifeste non comme un élément perturbateur apte à influencer sur le déroulement de la fable, mais comme un simple témoin de l'action. Ainsi, nous touchons à un autre attribut de l'*impersonnage* qui, d'un être *en action* se transforme inexorablement en un être *réflexif* ou *passif*. Or, en étudiant, par exemple, les drames de Strindberg ou de Pirandello, on remarque aussitôt que le personnage *agissant* s'efface en cédant la place au personnage *récitant*. Autrement dit, le personnage est dépourvu d'agents ac-

.....
³⁶ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 439.

³⁷ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *op. cit.*, p. 174-175.

tifs, obligatoires dans le « drame-dans-la-vie », ne soutient plus ni n'assure la tension dramatique (qui va dès le début de l'histoire représentée jusqu'à son point culminant, et, enfin, à son dénouement), la *mimèsis* étant supplantée par la *diegèsis*. Dans cette perspective « loin de subir une dépersonnalisation négative, qui en ferait une figure de vacuité, l'impersonnage se présente plutôt comme un visage sans traits sur lequel s'accumulent des masques différents à interpréter qui viennent, sans cesse et tour à tour, se poser sur sa surface lisse. Ainsi, l'impersonnage incarne tout à la fois l'humaine condition dans sa multiplicité, mais aussi le 'singulier pluriel' »³⁸.

Pour résumer, se démarquant des approches szondiennes bâties sur l'esprit hégéliano-marxistes et rejetant les concepts de fossoyeurs du drame (Adorno, Lehmann), Jean-Pierre Sarrazac réhabilite en quelque sorte la littérature dramatique qui, tout en subissant diverses crises, « n'en finit pas de se réinventer »³⁹ jusqu'à nos jours. Sans négliger le « devenir scénique » du texte de théâtre, l'auteur de la *Poétique du drame moderne* propose une nouvelle esthétique qui renonce aux règles strictes du modèle du « drame absolu ». Celle-ci se reconnaît avant tout par une « forme ouverte » qui, tout en sapant les fondements prétendument inébranlables de la fable et brisant la cohérence temporelle de l'intrigue, se concentre sur le drame vécu par le personnage. C'est ainsi qu'au « drame-dans-la-vie » succède le « drame-de-la-vie ». Si le premier se caractérise par le conflit entre les personnages, ce conflit étant inscrit dans une logique causale de l'enchaînement des actions (début, milieu, fin), le deuxième rompt définitivement avec ces prescriptions aussi sévères qu'obsoletes pour se focaliser sur « une dramatisation de la vie »⁴⁰. C'est aux alentours des années 1880 qu'avec Ibsen, Strindberg

.....
³⁸ *Ibid.*, p. 175.

³⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

ou Tchekhov, pour ne citer que ces trois, la dramaturgie réussit à « déborder » la matrice classique par une série de « dédramatisations » qui ne signifient point l'épuisement ou l'effondrement du drame, mais au contraire sa « redramatisation » plus apte à témoigner du monde moderne.

Investiguer le monde réel

Il serait opportun de retracer, ne serait-ce que brièvement, certaines tendances qui se profilent dans le théâtre français au tournant du XX^e siècle pour se rendre compte de l'ampleur de la prétendue crise qui déferlait sur la Seine. On s'intéressera ici principalement au versant réaliste et symboliste du théâtre qui ont contribué à une refonte évidente de l'art dramatique. Faut-il préciser que le courant comique du théâtre réaliste (le vaudeville, la comédie d'intrigue, pour ne citer que ceux-ci), qui respecte le plus fidèlement possible les recettes d'une « pièce bien faite », ne sera pas pris en compte justement à cause de son attachement aux règles traditionnelles qu'il défendait.

Sans aucun doute, c'est le naturalisme qui chamboule les règles classiques du théâtre. Hormis les nouveautés incontestables dans le domaine de la mise en scène⁴¹, cette esthétique cherche à élaborer une nouvelle forme dramatique, plus apte à rendre compte de la complexité de l'homme moderne. De fait, en évoquant le théâtre naturaliste, il est impossible de passer outre la mise en scène qui a accéléré⁴² la *crise* du drame⁴³. La

.....
⁴¹ Cf. Yves Chevrel, *Le naturalisme. Étude d'un mouvement international*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 (première édition 1982), p. 35-36.

⁴² Jean-Pierre Sarrazac, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), n° 26, 2005, Théâtre / Nathalie Léger, Almuth Grésillon, p. 39.

⁴³ Catherine Naugrette-Christophe, « La mise en crise du drame par la mise en scène », *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 15-16/1999.

mise en scène naturaliste qu'Antoine⁴⁴ tente de réaliser dans son Théâtre-Libre cherche à reproduire de la manière la plus fidèle possible la nature humaine conformément aux théories prônées par le maître de Médan. Pour illustrer le milieu dans lequel se meuvent des personnages, on prépare scrupuleusement un décor capable, selon les uns, de mettre en relief, ou selon les autres, de « singer » la réalité. C'est ce que remarque Philippe Baron à propos du travail d'Antoine : « il crée des décors très vivants remplis de meubles et d'objets familiers et il modèle l'espace par d'habiles jeux de lumière »⁴⁵. Il n'est donc pas étonnant que quand l'action d'une pièce se passe dans une boutique d'un boucher (Fernand Ices, *Les Bouchers*, 1888), la salle ait pu observer un intérieur avec des quartiers de viande saignante. Avec le temps la mise en scène s'ingénie encore plus fortement à copier la nature. Il suffit de se rappeler la grange du Pendu, des loques de la Nuit de Noël pour se rendre compte de la méticulosité avec laquelle le metteur en scène observe soigneusement autant que rigoureusement tous les détails de l'organisation et de l'agencement de la scène. Cette exactitude pour reproduire avec dévouement la nature se répercute aussi dans le travail des comédiens. En effet, ce qui bouleverse le public lors des premières représentations données par Antoine, c'est l'interprétation des acteurs qui devaient s'identifier avec leur personnage. Ils se comportaient sur scène comme dans la vie réelle, car ils étaient démarqués par un « quatrième mur » invisible qui les séparait de l'auditoire : ils tournaient le dos au public, ce qui ébranlait les goûts des spectateurs pas du tout habitués à ce genre de nouveautés,

.....

⁴⁴ On se limite à la première phase de l'activité théâtrale d'Antoine sans prendre en compte sa carrière ultérieure (le Théâtre Antoine ou L'Odéon) où son expérience va au-delà de l'esthétique naturaliste.

⁴⁵ Philippe Baron, « Quelques pièces naturalistes en un acte du Théâtre-Libre », in : Philippe Baron, Anne Mantero (éd.), *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, p. 292.

jouaient avec simplicité et naturel, et, s'il fallait, ils buvaient ou mangeaient ou, au besoin, ils n'hésitaient pas à tenir des propos peu compréhensibles quand les personnages sombraient dans des discours illogiques sous les effets de l'alcool. En un mot : le public découvrait des gens qui vivaient et non point des gens qui jouaient leurs rôles.

La nouvelle approche scénique exige de nouveaux textes qui, à leur tour, influent sur la mise en scène. Mais, la vraie *révolution* vient de la littérature, en l'occurrence, du roman qui permet sa réalisation définitive.

En effet, c'est surtout le roman⁴⁶ qui a entraîné directement les changements du genre dramatique. Ce processus est entamé par des romanciers mêmes qui constatent le retard du drame sur la prose. Émile Zola figure parmi les fervents détracteurs du vieux théâtre, ce qui l'amène, au demeurant, à annoncer la mort du drame⁴⁷, mais en même temps, il se rend compte que l'évolution romanesque peut suggérer quelques pistes de recherches dont les dramaturges talentueux tireraient parti afin de sortir du moule dramatique tombé en désuétude. Mikhaïl Bakhtine, que l'on cite souvent à ce propos, constate formellement : « Quand le roman est maître, tous les autres genres ou presque se ro-

.....
⁴⁶ Cf. Alain Pagès, « L'espace littéraire du naturalisme », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n^{os} 107-108, 2000, p. 89-114.

⁴⁷ « Voici trois ans que je ne cesse de répéter que le drame se meurt, que le drame est mort. Lorsque j'ai dit que les planches étaient vides, on m'a répondu que j'insultais nos gloires dramatiques ; à entendre la critique, jamais le théâtre n'aurait jeté un tel éclat en France. Et voilà brusquement que l'on confesse notre pauvreté et notre médiocrité. On me donne raison, après s'être fâché et m'avoir quelque peu injurié. On constate la crise actuelle, on se lamente sur le malheureux sort de la Porte Saint-Martin, voué aux ours et aux baleines ; de la Gaîté, agonisant avec la féerie ; du Châtelet et du Théâtre-Historique, vivant de reprises ; de l'Ambigu, où les directions se succèdent sous une pluie battante de protêts. Eh bien ! nous sommes donc enfin d'accord. Tout va de mal en pis, le drame est en train de disparaître, si on ne parvient pas à le ressusciter. Je n'ai jamais dit autre chose », (Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 76).

manisent plus ou moins [...] ainsi en va-t-il du drame, de tout le drame naturaliste »⁴⁸. Pourtant, il ne s'agit point de copier tout simplement l'art romanesque et d'adapter tout simplement les canons propres à la prose dans d'autres genres. La *romanisation*, terme forgé par Bakhtine, aurait pour objectif de libérer la forme dramatique de tout ce qui la pétrifie : des règles conventionnelles et des structures figées héritées à la fois des concepts aristotéliens et du théâtre classique. L'idée principale de la refonte consiste à remettre en question la construction du drame. Elle se manifeste primordialement par l'ébranlement de la fable sur laquelle repose le « bel animal » : « toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématiques du vrai. On a posé en principe que le vrai est indigne ; et on essaye d'en tirer une essence, une poésie, sous le prétexte qu'il faut expurger et agrandir la nature »⁴⁹. Et, comme les dramaturges naturalistes tiennent à représenter la vie, ils renoncent à l'action au sens traditionnel du mot pour mieux se pencher sur l'existence souvent pitoyable de leurs personnages. La vie ne se manifeste pas comme une suite d'événements dynamiques dans lesquels l'homme est pris inexorablement, mais elle se constitue aussi de moments « morts » de l'existence au cours desquels celui-ci est censé sombrer dans ses réflexions. Dès lors, les auteurs abandonnent le concept d'une action qui va crescendo jusqu'à la catastrophe pour le remplacer par la fragmentation où la tension dramatique n'est plus respectée⁵⁰. Le dialogue même

.....
⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et roman*, « Cinquième étude », Paris, Gallimard, 1978, p. 443.

⁴⁹ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰ « In writing a naturalistic play, the playwright disregards climaxes and plot, carried to the extremes which it later was, naturalism in the theatre produced only a series of tableaux. The dialogue in a naturalistic play resembles life in that it is choppy, dialectic and simple. Actors are supposed to imply by the slight motions the total character of the persons they are portraying », (Harve Bertram Guild, *A Descriptive Analysis of the Position the Théâtre*

change de nature, car il ne contribue plus à soutenir la dynamique de l'action au sens traditionnel du mot, mais répertorie simplement des bribes de conversations entre les personnages (comme il arrive dans la vie au quotidien), en morcelant ainsi la linéarité de l'ascension dramatique. Il n'est donc pas surprenant que les naturalistes rejettent en bloc les actes en faveur de *tableaux*. Francisque Sarcey dit à ce propos que Le Théâtre-Libre avait « pour esthétique de découper sur le théâtre des tranches de la vie réelle »⁵¹. Jean Jullien a peut-être le mieux caractérisé ce concept principal lancé par Zola qui est une entorse manifeste à la forme traditionnelle du drame bâti, entre autres, sur une structure avec un début et une fin. Le héraut du « théâtre vivant », dont il sera question dans la dernière section du présent chapitre, rejette ces deux catégories qu'il considère comme des éléments aussi désuets qu'inutiles. Dans ce contexte, il s'insurge contre l'exposition en se demandant :

On ne s'intéresse pas aux gens qu'on ne connaît pas ? C'est l'action seule qui doit vous intéresser et non les individus en eux-mêmes par ce qu'ils ont fait avant ou feront après. Est-ce que Shakespeare, qui connaissait son théâtre, perdait son temps en expositions et préparations ? Est-ce Othello et Hamlet qui nous émeuvent, personnellement, ou la jalousie de l'un et la philosophie de l'autre incarnées dans des êtres humains ? Et malgré les présentations interminables de ses personnages, M. Dumas fils arrive-t-il à nous donner de ses héros une impression autre que celles de mannequins déclamatoires ? Du moment qu'un personnage est vrai, il n'a pas besoin d'être présenté⁵².

Dès lors, Jullien voit dans la « tranche de la vie » une forme propice pour une nouvelle approche dramatique :

Ce n'est donc qu'une tranche de la vie que nous pouvons mettre en scène, l'exposition en sera faite par l'action même et le dénouement ne sera

.....

Libre occupied in the 19th century French Drama, thesis, The University of Southern California, 1950, p. 33).

⁵¹ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, vol. 8, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902, p. 330.

⁵² Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorique et critique*, op. cit, p. 12.

qu'un arrêt facultatif de l'action qui laissera par-delà la pièce le champ libre aux réflexions du spectateur ; car notre but n'est pas de prêter à rire, mais surtout de donner à penser⁵³.



6. *Naturalisme* par Louis Legrand, 1890
commons.wikimedia.org

Dans ce contexte, les écrivains naturalistes semblent privilégier la forme fracturée du drame : les actes se voient résolument remplacés par des tableaux qui n'ont rien à voir avec les concepts théorisés au XVIII^e siècle⁵⁴. Les tableaux naturalistes rendent compte du morcellement de l'action, sa fragmentation poussée en avant ne peut pas correspondre à une action linéaire. L'usage de cette nouvelle division de la pièce de théâtre amène Edmond de Goncourt à la conviction qu'il constitue un élément

.....
⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ Cf. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

déterminant de la refonte dramatique, ce que l'auteur confirme dans la préface à *Germinie Lacerteux*⁵⁵ (1888) :

si l'on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre. Et le secret de cette révolution était simplement pour moi dans le remplacement de l'acte par le tableau, dans le retour franc et sincère à la forme théâtrale shakespearienne⁵⁶.

Le recours aux tableaux, qui n'est pas sans rappeler les idées de Diderot, constitue une phase primordiale de ce processus de démantèlement de la forme canonique du drame. De fait, dans l'esprit de Zola, l'œuvre naturaliste devrait se substituer aux conventions schématiques et automatiques de la dramaturgie d'un Dumas fils, d'un Augier, d'un Sardou ou d'un Scribe dont les drames règnent encore sur les scènes parisiennes de la fin du XIX^e siècle. Tournant le dos à la mécanique du théâtre conventionnel, à sa rhétorique et à ses procédés d'outrance, l'auteur de *Nana* privilégie le retour à la simplicité de l'action, en se focalisant uniquement sur l'étude psychologique et physiologique des personnages. Le maître de Médan envisage ainsi un drame naturaliste qui devrait consister en « un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure »⁵⁷. Sous l'emprise de Claude Bernard, d'Auguste Comte

.....
⁵⁵ Cf. Anne-Simone Dufief, « *Germinie Lacerteux* : un laboratoire d'art dramatique », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n° 13, 2006, p. 77-95 ; Philippe Baron, « Les Goncourt et le théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n° 4, 1995, Hommage à Edmond de Goncourt pour le centième anniversaire de sa mort, p. 186-203 ; Philippe Baron, « André Antoine et Edmond de Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n° 13, 2006, p. 97-116.

⁵⁶ Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, G. Charpentier et Cie Éditeurs, 1888, p. IV.

⁵⁷ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 23.

ou de Taine, Zola élargit le tableau diderotien, qui se concentrait sur le milieu bourgeois, à diverses couches sociales :

pour me faire entendre, j'imagine qu'un auteur place un acte dans le carré des Halles centrales, à Paris. Le décor serait superbe, d'une vie grouillante et d'une plantation hardie. Eh bien ! dans ce décor immense, on pourrait parfaitement arriver à un ensemble très pittoresque, en montrant les forts de la Halle coiffés de leurs grands chapeaux, les marchandes avec leurs tabliers blancs et leurs foulards aux tons vifs, les acheteuses vêtues de soie, de laine et d'indienne, depuis les dames accompagnées de leurs bonnes, jusqu'aux mendiantes qui rôdent pour ramasser des épilures. [...] Et que d'autres décors à prendre, pour des drames populaires ! L'intérieur a une usine, l'intérieur d'une mine, la foire aux pains d'épices, une gare, un quai aux fleurs, un champ de courses, etc., etc. Tous les cadres de la vie moderne peuvent y passer⁵⁸.

Antoine semble avoir compris les idées zoliennes et, dès l'ouverture du Théâtre-Libre, il s'engage à promouvoir des auteurs rencontrant quelques difficultés de percer sur les scènes parisiennes. Il imagine même la réalisation des rêves du maître de Médan, en cherchant à créer une nouvelle dramaturgie naturaliste. C'est pourquoi, se démarquant des théâtres subventionnés, il donne une valeur particulière à des pièces n'ayant rien de commun avec l'art traditionnel. Il choisit donc des textes fortement courts qu'il présente pendant une soirée. Ainsi, ces brèves pièces en un acte qui tentent de frapper directement le public avec peu de moyens, lui assure, du moins dans les premières années de ses activités, un succès indéniable. Qu'on pense à *En Détresse* (1890) d'Henry Fèvre, *La Fin de Lucie Pellegrin* (1888) de Paul Alexis, *Monsieur Lamblin* (1888) de Georges Ancey, *Jacques Bouchard* (1890) de Pierre Wolff et à bien d'autres pièces, elles se caractérisent toutes non seulement par un sujet fort désagréable qui dégoûte les bourgeois, mais aussi par une concision exemplaire ne contenant ni intrigues ni péripéties. Les thèmes qu'abordent ces œuvres expriment souvent une vision pessimiste

.....
⁵⁸ *Ibid.*, p. 122-123.

du monde, mais ce n'est pas uniquement leur dimension provocatrice, savamment dosée par Antoine même, qui déplaît à la critique de temps en temps indignée ; c'est l'absence de la composition de la forme canonique qui fait que les auteurs des drames naturalistes sont communément traités par les adversaires du naturalisme de « fumistes »⁵⁹.

La remise en question des règles classiques n'a pas pu laisser indemne le personnage qui, dans les œuvres des « tueurs de l'idéal », semble avoir perdu sa *constance*. De fait, en attaquant la construction de ces œuvres, plusieurs plumes critiques ne peuvent pas accepter le statut du personnage qui a été réduit à la simple fonction de pantins insignifiants au lieu de garder un rôle de relais à l'action qui lui était réservé depuis des centaines d'années. La forme traditionnelle du drame résidait dans l'art de préparer un dénouement, mais dans les pièces naturalistes, on aurait du mal à comprendre les motivations des personnages censés représenter des « forces » contribuant à faire avancer l'action jusqu'à la catastrophe. Démunis de ces anciens attributs actifs, les personnages cessent d'être des supports de la tension dramatique. Il est vrai que pour ce qui est des pièces brèves, les nombreux comparses semblent privés de leurs traits individués. De fait, ils sont dépourvus de psychologie, ce qui n'aide pas à expliquer leurs actes. Au demeurant, la brièveté rendait inconcevable pour des raisons évidentes leur portrait individué approfondi. Cela dit, dans les pièces plus longues, les écrivains ne renoncent pas au même procédé et tâchent de reléguer le personnage « dans un hors-champ du drame constitué par le passé — récent ou lointain »⁶⁰. Destitué de sa fonction de héros, le personnage, souvent ordinaire, n'est plus un agent actif, capable de changer les choses, mais il semble subir l'action qui s'abat sur lui. C'est dire qu'au lieu de prendre des

.....
⁵⁹ Philippe Baron, « Quelques pièces naturalistes en un acte du Théâtre-Libre », *op. cit.*, p. 291-301.

⁶⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 216.

décisions, il sombre dans ses réflexions. Ainsi, nous assistons à la déconstruction du caractère de celui dont l'identité personnelle semble fractionnée. Aboulique, il déclare forfait devant le monde aussi bien extérieur qu'intérieur. C'est pour cette raison que certains auteurs se refusent à une action classique pour privilégier des micros-conflits se déroulant dans l'âme du personnage. Dès lors, nous sommes témoins du changement de registre dramatique qui passe de *l'agonistique* à *l'ontologique*. Ce sont surtout les auteurs étrangers qui apportent à ce propos des textes « révolutionnaires » aptes à ébranler l'esthétique de l'art dramatique. Il suffirait de citer Strindberg, Ibsen ou Hauptmann pour prendre conscience de la naissance du drame nouveau. Comme le note Sarrazac, Antoine tourne ses expériences vers des écrivains étrangers qui « lui permettront de donner tout son essor à son art de la mise en scène »⁶¹.



7. André Antoine, photo de 1900
Publiée en 1908 par Chocolats Félix Potin
commons.wikimedia.org

.....
⁶¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Le théâtre naturaliste », in : Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001, p. 1170-1172.

Néanmoins, certains dramaturges français tentent avec des résultats tantôt encourageants, tantôt mitigés, d'égaliser leurs confrères nordiques. À titre d'exemple, on pourrait évoquer *Les Résignés* (1889) d'Henry Céard, émule de Zola, où le travail de sape de la forme canonique se manifeste principalement par la remise en cause de la fable. Contrairement à la théorie aristotélicienne, le dramaturge renonce résolument à la tension dramatique, indispensable pour le déroulement logique de l'action, pour se concentrer non sur celle-ci, mais sur les états d'âme de ses personnages. De fait, au fablisme linéaire d'un modèle quasi mécanique d'une « pièce bien faite », il préfère braquer le réflecteur sur la *situation* dans laquelle se trouvent les personnages toujours au détriment de la concaténation sans failles de « petites actions » visant au dénouement final. En d'autres mots, la *mimèsis* laisse la place à la *diegèsis*, la diégétisation se produisant avant tout au travers des récits narrés par des êtres résignés. Rien ne se passe dans ce texte dont l'unique ressort semble tenir exclusivement à révéler les impressions de pauvres créatures qui ont remis leur vie entre les mains du destin. Que le différend entre les prétendants pour la main d'Henriette, ou les fiançailles, qui closent le drame, ne nous trompent pas, car ces épisodes ne poussent pas l'action en avant et ne dénouent rien. Lesdits épisodes ne signifient pas que les protagonistes ne veulent pas agir pour changer leur situation, mais ils accentuent encore plus leur incapacité de lutter contre la fatalité qui pèse impitoyablement sur eux, tout en mettant en avant leur soumission à la fortune incertaine. C'est dire que malgré leurs efforts pour remédier à leurs angoisses, démunis de toute volition, ils se laissent entraîner dans « des chemins nouveaux dont le tracé est obscur »⁶². Dans le premier acte, Madame Harquenier caractérise la condition fataliste dans laquelle se trouvent tous les gens, ce

.....

⁶² Paul Perret, « Revue dramatique », *La Liberté*, 4 février 1889, p. 2.

qui explique bien leur résignation, et leur passivité. De fait, en conseillant à sa nièce d'épouser un homme que celle-ci n'aime point, la vieille dame dévoile devant la jeune fille la réalité des humains contraints de se courber face à des règles cruelles de la société :

[...] c'est une fatalité à laquelle personne n'échappe. Ce que tu dois subir aujourd'hui, je l'ai subi jadis ; et d'autres avant nous, et qui nous valaient bien, l'ont supporté sans se plaindre, (*Ouvrant l'album de photographies placé sur la table, à gauche.*) Tiens, quand tu ouvres cet album de photographies, tu ne t'es donc jamais demandé pourquoi tous les portraits de famille avaient une telle expression de tristesse ? C'est que ceux-là dont ils donnent l'image ont tout souffert, et d'eux-mêmes et des autres, sans jamais rien laisser paraître des blessures de leur vanité, ni des angoisses de leur cœur, et, désespérant du mieux, se sont définitivement résignés à accepter l'existence telle qu'ils la rencontraient. L'existence n'a pas changé. (*Elle ferme l'album et descend en scène.*) À ton tour !⁶³

Privé de ses vertus actives, le personnage s'efface inexorablement derrière le *personnage passif* toujours prêt à s'interroger sur lui-même. Même s'il peut paraître entièrement passif, surtout au moment où il s'abandonne dans ses réflexions ou ses observations, le personnage ne cesse pas cependant d'être partie prenante du drame. Henriette est l'exemple de cette dualité du personnage moderne : d'un côté, elle participe à l'action en essayant d'agir dans le cadre interne du drame ; de l'autre côté, elle s'en écarte, en s'érigeant en « spectatrice » qui rend compte non seulement de sa condition précaire, mais aussi de celle des autres.

Céard est bien conscient de créer une nouvelle esthétique qui, loin de rejeter la forme dramatique en soi, propose des procédés qui débordent (et non dépassent) les règles traditionnelles. Ce débordement a été rendu possible grâce au naturalisme qui « a excité la littérature et donné le goût du nouveau, de l'original. A-t-il cessé d'être vrai ? C'est possible ; mais alors il se trouve

.....

⁶³ Henry Céard, *Les Résignés*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1889, p. 13-14.

dans les conditions mêmes de toutes les expériences scientifiques où la réalité d'hier n'est plus celle de demain »⁶⁴. Le dramaturge pressent ainsi l'avènement d'une nouvelle dramaturgie qui, ne respectant pas aveuglément les normes strictes de la forme canonique, subit inévitablement des moments de crise⁶⁵, moments pourtant indispensables pour sa réinvention continue et donc pour sa survie. Dans cette perspective, il est clair que les recherches des naturalistes ont bouleversé la tradition théâtrale, tout en ouvrant la voie à la refonte de l'art dramatique :

C'est surtout [l'influence naturaliste] qui est cause de la disparition de la pièce bien faite. Cette disparition ne s'accomplit pas sans un certain malaise ; Sarcey, notamment, regretta la période de Scribe et accusait les pièces contemporaines de ne pas préparer les situations, d'être à peu près dénuées de forme, de remplacer l'action par la psychologie, et d'éluider les dénouements. On disait aussi que les auteurs contemporains étaient cyniques, pessimistes, et morbides⁶⁶.

Si on voulait dresser un bilan sommaire du naturalisme (on pense, en l'occurrence, à sa version française), force nous serait de constater que cette esthétique a sans conteste bouleversé la forme canonique du drame, ou mieux, a ouvert la voie à des recherches dans les arts du spectacle, tout en laissant une trace indélébile sur la littérature dramatique. C'est sans doute une nouvelle conception de la mise en scène (que Louis Becq de Fouquières⁶⁷ craignait), prenant en compte non seulement la dimension décorative⁶⁸, mais aussi son aspect

.....
⁶⁴ Propos cités par Henri Bachelin, *J.-K. Huysmans : du naturalisme littéraire au naturalisme mystique*, Paris, Perrin et Cie, 1926, p. 48.

⁶⁵ Cf. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 313.

⁶⁶ Clifford H. Bissell, *Les conventions du théâtre bourgeois contemporain en France, 1887-1914*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1930, p. 155-156.

⁶⁷ Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène, Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier et Cie, 1884.

⁶⁸ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

fortement symbolique⁶⁹, qui contribue à inspirer des auteurs en quête du renouveau. Néanmoins, comme le remarque justement Jean-Pierre Sarrazac, malgré les postulats programmatiques révolutionnaires de Zola et d'autres écrivains logés sous l'enseigne du groupe de Médan, le naturalisme n'a malheureusement pas abouti à réaliser pleinement ses objectifs. Depuis notre perspective, on pourrait, en effet, avoir le sentiment « que la "romanisation" du drame, à l'époque du naturalisme, n'aura pas été excessive, mais au contraire *insuffisante* »⁷⁰. L'activité d'Antoine n'a pas non plus permis l'avènement d'une nouvelle génération naturaliste typiquement française, mais, en dépit des modestes résultats de ses initiatives qui ont abouti au déclin de sa scène expérimentale, elle a sans aucun doute signalé de nouvelles tendances dans l'art dramatique. Adolphe Thalasso, grand connaisseur de la scène naturaliste, déclare à ce propos : « Antoine, très consciemment, avait voulu une nouvelle formule : c'est dans ce but qu'il avait fondé son théâtre. Mais, très inconsciemment aussi, il en précipita la décadence, ou, plutôt, il hâta le renouvellement de notre scène, car ce qu'on appelle décadence, en matière d'art surtout, n'est que l'acheminement d'une formule surannée vers une formule nouvelle »⁷¹, et pour conclure plus tard sur une note très optimiste : « Antoine a indiqué la voie à suivre, non seulement aux auteurs d'aujourd'hui, mais à ceux de demain. Là est son plus beau titre de gloire, celui qui rend son nom inséparable du superbe épanouissement de la scène française contemporaine »⁷².

.....
⁶⁹ Voir infra « Explorer le monde invisible ».

⁷⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *op. cit.*, p. 711.

⁷¹ Adolphe Thalasso, *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*, Paris, Mercure de France, 1909, p. 86.

⁷² *Ibid.*, p. 115.

Examiner le monde boulevardier

Pour ce qui est du théâtre de boulevard, dénigré communément de nos jours, presque personne ne le suspecte d'une nouveauté quelconque. Au contraire, le boulevard est devenu le synonyme de la « pièce bien faite » basée exclusivement sur une charpente dramatique stricte, mais privée de tout attribut artistique au sens noble du mot. De fait, jouissant de mauvaise presse, ce genre est snobé par la critique, ce qui n'est pas étonnant, puisque « c'est un théâtre fait pour plaire à un public donné, de culture souvent médiocre, et par les moyens les plus commodes et les plus sûrs »⁷³. Solange Vernois déclare à propos de ce genre *mineur* : « on se rend au théâtre [...] comme on va dîner au cabaret écouter les Tziganes »⁷⁴. Le critère majeur du boulevard consiste en une construction inflexible et infaillible se caractérisant par le « primat de l'intrigue, une intrigue volontiers très compliquée, mais qui à la fin se révèle, quand la pièce est bien faite, d'une cohérence rigoureuse »⁷⁵. Cette idée est farouchement défendue par le dépositaire scrupuleux de la « pièce bien faite », Francisque Sarcey, qui exige, aux dires de Michel Corvin, « que la fable soit une, claire, progressive et vraisemblable ou, du moins, que ses invraisemblances soient acclimatées par des explications préliminaires »⁷⁶. Ainsi, « jugé

.....
⁷³ André Blanc, « Dancourt et ses contemporains précurseurs du Boulevard », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 43, 1991, p. 138.

⁷⁴ Solange Vernois, « Conventions artistiques et conventions sociales dans les images de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (carte postale, photographie, caricature) », in : *Images militantes, images de propagande*. Actes du 132^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Images et imagerie », Arles, 2007, Paris, Éditions du CTHS, 2010, p. 281.

⁷⁵ Jacques Truchet, « Introduction au Boulevard comique de Dancourt à Sacha Guitry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, n° 44, p. 387.

⁷⁶ Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 41.

conformiste sur le fond (reflet de la morale bourgeoise) comme sur la forme (reproduction de formules éculées) »⁷⁷, ce théâtre est rejeté à la périphérie, puisqu'il tient, selon ses dépréciateurs, à renouer avec les impératifs post-classiques. Ceci est vrai pour ce qui est du « boulevard du rire » qui, se voulant par excellence un théâtre de divertissement, avide de la bienveillance d'un large public, se garantit le succès en reprenant des intrigues convenues correspondant strictement à la dynamique de la « pièce bien faite ». Pourtant, même si on le considère souvent comme démagogique et pétri de conventions démodées, il nous réserve de temps à autre certaines audaces⁷⁸ allant à contre-courant du legs du passé ; c'est surtout le « boulevard du drame », reposé sur des analyses psychologiques visant à la réflexion du public, qui ne respecte pas toujours les contraintes du paradigme canonique. Si la forme rigide, qui garantit le déroulement énergique de l'action, est appliquée couramment dans le versant comique du théâtre de boulevard, dans son versant sérieux, les auteurs, même ceux qui semblent chérir l'habileté technique de la « pièce à thèse », ne pensent pas toujours à observer les règles du « bel animal » aristotélicien. Néanmoins, la critique ne fait aucune distinction entre ces deux esthétiques discordantes au sein même du boulevard, tout en les réduisant à une virtuosité mécanique :

Le boulevard et boulevard ont pourtant des points communs. Ils utilisent les mêmes armes : pièce « bien faite », écrite par des professionnels (souvent en collaboration) ; souci de l'efficacité dans le rire ou la démonstration ; culte du mot d'auteur et du coup de théâtre plus ou moins en situation, de la scène « à faire » et de la « chute » ; personnages qui tentent l'acteur et l'incitent aux effets scéniques ; enfin, sujets axés sur la vie privée⁷⁹.

.....
⁷⁷ Denis Saillard, « Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie », *Vingtième Siècle, revue d'histoires*, n° 93, 2007, p. 15.

⁷⁸ Brigitte Brunet, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Arman Colin, 2005.

⁷⁹ Michèle Ressi, *Écrire pour le théâtre*, Paris, Eyrolles, 2008, p. 97.

Pourtant, afin de bouleverser l'auditoire, les dramaturges qui donnent une valeur particulière à une « écriture sérieuse », n'hésitent pas à introduire dans leurs textes des éléments couramment jugés exogènes par rapport à la forme générique traditionnelle, tout en mettant en crise les principaux piliers du drame à commencer par la désintégration de la fable. Ainsi, intéressés par l'impact que leurs œuvres peuvent avoir sur le public, les auteurs se concentrent sur la dimension pragmatique de la production dramaturgique apte à toucher la sensibilité des spectateurs. Dans ce contexte, le récit, l'un des procédés auquel recourent les écrivains, semble faciliter cette tâche au détriment du « drame absolu ». Faut-il préciser tout de suite qu'il n'est pas question de récit qui, conformément à l'échafaudage classique de la fable, sert à « relater un événement situé dans le hors-scène »⁸⁰, pratique souvent utilisée par exemple dans le vaudeville, mais il s'agit d'une composante épique qui, retardant, voire annulant la dynamique de l'action, constitue une entorse grave à l'édifice du « bel animal ». En d'autres mots, le narratif auquel nous faisons allusion n'est plus un support bien utile d'une action régie par un enchaînement causal de faits, car il n'expose pas des épisodes survenus au cours de *l'action au présent* et qui n'ont pas été montrés au public pour ne pas relâcher l'attention de celui-ci, mais il constitue un ingrédient fort utile (dont profitent à volonté les romanciers) qui permet aux personnages, tantôt de se remémorer les faits advenus dans un passé plus ou moins lointain, tantôt de formuler les arguments sur des problèmes sociaux. Ce procédé, dont témoignent les œuvres de grands écrivains étrangers (Strindberg, Tchekhov, Hauptmann, et ainsi de suite), se dégage aussi bien des pièces des Français qui, en dépit de leur attachement à la tradition nationale, ne reculent pas devant de nouvelles formes d'expression dramatique.

.....
⁸⁰ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », *op. cit.*

Nombreux sont les dramaturges que la critique considère à tort ou à raison comme les représentants du théâtre de boulevard. À titre d'exemples, et en se limitant exclusivement à la période du tournant du XX^e siècle, on pourrait citer les noms des Bataille, Brieux, Hervieu, Bernstein, Capus et bien d'autres qui, chacun à sa façon, ont apporté leur pierre à l'édifice de l'esthétique typiquement française. Mais pour se rendre compte du travail de sape de la forme canonique du drame annoncé par ces auteurs, ne serait-ce que discret par rapport aux ouvrages des Scandinaves, il suffit d'évoquer deux noms qui, à côté de François de Curel, jouissaient à l'époque d'une célébrité incontestable sur les scènes parisiennes : Georges de Porto-Riche et Eugène Brieux. Mentionner ces auteurs est d'autant plus judicieux que les deux représentent, pour ainsi dire, deux « courants » majeurs au sein même du boulevard version sérieuse, courants qui conduisent plus ou moins directement à l'altération de la pièce bien faite : le premier recourt à des séquences narratives pour se concentrer sur l'analyse profonde des états d'âme des personnages illustrés à travers la rétrospection ou le régime infradramatique (pièces d'amour), tandis que le deuxième emprunte des éléments épiques afin de mieux défendre ses assertions quant aux questions sociales auxquelles il attache une attention particulière (pièces à thèse).

Georges de Porto-Riche (1849-1930), « qui a le goût des études de psychologie féminine »⁸¹, occupe une place importante dans le panorama du versant réaliste du théâtre français au tournant du XX^e siècle. Ce maître de l'art dramatique moderne⁸² n'a pas suivi les recettes des grands auteurs du XIX^e siècle — selon quelques-uns le dramaturge s'inspirerait de la tragédie classique — mais il s'est mis à la recherche d'une nouvelle forme

.....
⁸¹ Jane Misme, « Les Héroïnes de M. de Porto-Riche », *La Fronde*, 2 juillet 1902, p. 2.

⁸² Walter Müller, *Georges de Porto-Riche 1884-1930. L'Homme — Le Poète — Le Dramaturge*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1934, p. 11.

d'expression tout à fait personnelle qui s'éloignait quelque peu des goûts de ses contemporains. Néanmoins, on lui reproche l'étrangeté de sa plume qui ne doit rien du tout à la tradition française surtout en ce qui concerne le statut de ses personnages qui semblent effectivement se situer en dehors de l'héritage classique reconnu et promu sur la Seine. Et Georges de Porto-Riche, né dans une famille juive, devient une cible facile pour des critiques qui discréditent toute œuvre considérée comme étrangère à l'esprit français. C'est à ce propos que *L'univers israélite* rapporte les propos ouvertement antisémites qu'Henriette Charasson réserve au dramaturge :

La femme qu'il nous présente, « c'est la femme orientale, l'échappée du harem (du harem juif, sans doute), sans dignité, sans retenue, sans discipline morale. L'homme, l'amoureux de M. de Porto-Riche est un être abject, veule, sans volonté, sans dignité »⁸³.

Animée sans aucun doute par l'animosité due aux origines de l'écrivain, Charasson ne tente même pas de décrire les particularités et l'originalité de ces créatures qui sortent ouvertement des concepts traditionnels du personnage, tout en se rabattant sur les ascendances de Porto-Riche qui semblent miner non seulement l'art dramatique, mais toute la littérature nationale : « ce qui caractérise la littérature juive moderne c'est son inaptitude à la retenue, à la mesure, à la réticence, à la suggestion »⁸⁴. De nos jours, ces propos peuvent apparaître indubitablement exagérés surtout dans le contexte de l'œuvre même de l'auteur de *Vanina*, qui ne se révèle point subversive, mais ils témoignent de nouvelles approches — mal vues par des passéistes — avec lesquelles le dramaturge brosse des individus trébuchant entre la raison et leurs instincts. Il suffit de rappeler quelques pièces, composées par l'écrivain vers la fin du XIX^e siècle pour se rendre

.....
⁸³ « Porto-Riche et le théâtre 'israélite' », *L'univers israélite*, 17 août 1923, p. 522.

⁸⁴ *Ibid.*

compte qu'il épuise quelque peu le paradigme canonique et en annonce, toutes proportions gardées, un nouveau régime que l'on retrouve déjà dans les œuvres des auteurs étrangers de la même époque.



8. Georges de Porto-Riche, décembre 1910
par Aristide Delannoy
commons.wikimedia.org

Ayant obtenu un certain succès après sa pièce historique *Un Drame sous Philippe II* (1878), Porto-Riche va se lancer dans le théâtre psychologique, connu sous le titre de « Théâtre d'Amour », où l'intrigue traditionnelle pleine de rebondissements laisse une place prépondérante à une étude minutieuse de l'âme des personnages en porte-à-faux avec leurs sentiments contradictoires. Dès son œuvre majeure, *La Chance de Françoise* (1888), le dramaturge brosse des personnages enfermés dans le mariage qui devient pour eux une vraie prison. Françoise aime éperdument son mari, tandis que Marcel s'octroie le droit de trahir sa femme.

Entre les époux s'engage un conflit sur la question de leur vie à deux. L'homme désire posséder une femme aussi légitime que douce et surtout compréhensive qui accepterait ses nombreuses escapades nocturnes. Quant à la femme, elle fait tout son possible pour bien jouer son rôle de conjointe soumise qui, de temps à autre, serait prête à émouvoir son époux inconstant par ses attaques de jalousie. Ce sont surtout les pleurs de Françoise qui remuent le cœur de l'époux, convaincu ainsi de la fidélité de sa conjointe. Le dialogue mené avec brio ferait penser à une pièce construite conformément à des règles classiques. Seulement, en dépit du conflit qui oppose les conjoints et qui se manifeste par des échanges aussi violents que sarcastiques de paroles, les deux protagonistes semblent se lancer dans leurs soliloques respectifs, comme si l'auteur craignait de longs monologues si caractéristiques du théâtre romantique dont il s'inspire dans sa première production dramaturgique. À y voir de plus près, le dialogue ne pousse pas l'action en avant comme il lui incombait de la faire dans la forme canonique du drame, mais il permet aux personnages d'exprimer, à tour de rôles, leurs désillusions existentielles. Tout en adressant la parole à autrui, chacun semble sortir de sa fonction qui s'efface derrière celle de commentateurs maussades de leur morne existence bourgeoise. Ainsi, le statut du *personnage actif* est substitué par le *personnage récitant* qui rend compte de sa condition souvent précaire. En témoignent des commentaires des personnages qui ne reculent pas devant le dévoilement, face à un potentiel adversaire, de leurs désirs si personnels qu'ils soient :

Eh bien, oui ! parfois je m'imagine que le bonheur n'est pas là, dans ces yeux spirituels et j'essaye d'aimer une autre femme ; je me monte la tête pendant quinze jours, je me crois amoureux ; mais dès que j'entrevois ma réussite, quand va sonner l'heure d'un rendez-vous sérieux, je recule, je me dérobe, j'échappe : la chance de Françoise ! Au fond, vois-tu, je ne suis qu'un commenceur. Ce qui te sauve, je ne le comprends pas moi-même. Tantôt c'est une bêtise que lâche la femme exceptionnelle, tantôt c'est une parole divine que tu as su trouver ; et quelquefois aussi, il faut bien

en convenir, une chose insignifiante, un rien. Tiens, mercredi j'ai manqué le train et je suis rentré dîner avec toi. Enfin, je ne sais pas quoi, moi ; la chance de Françoise !⁸⁵

Dans *Amoureuse* (1891), nous assistons à une situation analogue à cette exception près que Germaine, l'héroïne du drame, aime tellement son époux que face à son indifférence insultante, qu'elle décide de le trahir avec l'ami de famille, Pascal. Étienne est un professeur qui plaît aux femmes et il ne manque pas de s'en vanter au grand dam de son épouse obligée de supporter les impertinences proférées par son conjoint. Désabusé par la vie commune avec son épouse, l'homme finit par suggérer à sa compagne l'idée de la trahison. En dépit de toutes sortes d'humiliations, Germaine semble éperdument amoureuse de son mari, mais désespérée, elle ne recule pas devant l'adultère. Face à ce geste irrévocable, les liens conjugaux ne seront pas rompus, car après les premières réactions violentes d'Étienne, celui-ci s'avère incapable de vivre seul. Dès lors, les deux malheureux continueront à partager leur vie commune, tout en assumant les torts causés l'un à l'autre. Tout porte à croire que la pièce n'est qu'un énième ouvrage qui repropose les vicissitudes du couple bourgeois aussi vicieux que démodé. Pourtant, l'auteur semble dépeindre des créatures blasées autant que névrotiques qui se retrouvent emprisonnées par les convenances sociales. De fait, le mariage ne représente pas l'amour, mais la solitude de deux êtres qui vivent dans leurs illusions respectives : le mari désire tomber constamment amoureux, tandis que la femme rêve toujours d'une vie pleine de passion. Il en résulte que les protagonistes ne sont pas à même de quitter leur univers imaginaire dont les fondements se fracassent face à la grisaille de l'existence quotidienne. Germaine a beau déclarer ses sentiments envers son homme qui reste imperturbable, elle est vaincue par une

.....
⁸⁵ Georges de Porto-Riche, *La Chance de Françoise*, in : *Théâtre d'amour 1*, Paris, Albin Michel, 1926, p. 17.

vie morne dont la monotonie l'écrase. Pour la fuir, elle s'abrite dans son monde intérieur où elle peut dorloter son bien-aimé. À l'instar de la pièce précédente, les dialogues que ces personnages mènent montrent leur isolement et leur aliénation. Néanmoins, malgré le geste adultère de Germaine qui pourrait mettre fin à cette relation illusoire, le couple sera condamné à vivre ensemble, ce que confirme le mari trahi qui constate sur un ton de résignation : « nous nous sommes déchirés comme deux ennemis, des mots irréparables ont été prononcés, je t'ai méconnue, tu m'as trompé, et je suis là. C'est à croire que nous sommes rivés l'un à l'autre par tout le mal que nous nous sommes fait, par toutes les infamies que nous nous sommes dites »⁸⁶. Cette déclaration désabusée souligne une fois de plus la passivité des personnages qui, tout en rappelant au moins au début, les héros, perdent la faculté d'agir pour s'interroger sur eux-mêmes.

Le Passé (1897) est une autre pièce du dramaturge qui mérite notre attention particulière. Elle reprend le même motif de l'amour malheureux que nous avons noté dans ses œuvres précédentes, mais Porto-Riche y inclut une nouveauté qui n'est pas passée inaperçue même par les critiques pas toujours bienveillantes de l'époque. Dominique de Brienne, une belle femme de 40 ans, veuve prématurée, vit entourée de ses camarades et de ses objets d'art. Elle semble une femme de succès qui jouit de la vie, tout en se décidant à rejeter les avances d'hommes. Elle ne les aime pas, voire les dénigre et les considère comme des êtres minables autant que menteurs en qui on ne peut pas faire confiance. Son aversion envers la gente masculine résulte de la déception de sa dernière relation avec un certain François qui la quitte un jour sans avoir laissé un mot d'explication. Pourtant, un jour, cet amant volage se présente inopinément chez elle et l'ancienne passion renaît. Connaissant bien les manières de celui-ci,

.....
⁸⁶ Georges de Porto-Riche, *Amoureuse*, in : *Théâtre d'amour 3*, Paris, Albin Michel, 1928, p. 155.

Dominique, tantôt se défend courageusement trois fois contre ses déclarations amoureuses, tantôt se laisse charmer par les mots doux de cet homme incapable de s'enflammer pour une seule femme. La pièce se termine par un refus définitif de Dominique qui a découvert, une fois de plus, l'inconstance de François. Comme dans les œuvres déjà évoquées, l'intrigue semble se dérouler conformément aux règles de la « pièce bien faite ». Néanmoins, l'agencement linéaire de l'action est résolument remplacé par un procédé qui l'altère : la « répétition-variation »⁸⁷. De fait, la tension dramatique traditionnelle est morcelée et représentée par l'auteur dans ses variantes successives, ce qui constitue un obstacle pour son déroulement canonique. Même Francisque Sarcey apprécie la virtuosité du dramaturge :

Le Passé ne comporte que trois actes. Comment l'auteur est-il arrivé à en faire cinq ? Eh ! mais il a refait au troisième acte la scène du second ; au quatrième acte, la scène du troisième, et au cinquième la scène des deux autres, en la montant à chaque fois de ton, comme on ajoute de quart d'heure en quart d'heure de l'eau chaude dans un bain où est plongé le thermomètre qui indique le degré de la température⁸⁸.

Outre cet élément de « dédramatisation » évidente, force nous est de reconnaître dans cette œuvre la présence d'éléments épiques. La pièce se compose de récits racontés par les personnages surtout au cours du premier acte. Les cinq hommes désabusés qui s'entretiennent sur les différences entre la vérité et le mensonge ne dégoisent que de leur existence insipide. Ces récits permettent de présenter plusieurs points de vue, tout en soulignant l'impossibilité de la communication interhumaine. Et pourtant, ces pauvres créatures en proie à leurs instincts semblent réduites à des pulsions inconscientes dont ils ne peuvent pas s'échapper. Le récit apparaît aussi dans les dialogues entre Dominique et François. Chaque fois, nous prenons part à la même scène d'amour qui, à la

.....
⁸⁷ Voir supra « À la recherche du nouveau paradigme dramatique ».

⁸⁸ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 10 janvier 1898, p. 1.

fin, se solde par une déception douloureuse, mais au cours de ces affrontements verbaux les protagonistes saisissent l'occasion d'exprimer leur désarroi face à leurs natures incompatibles : la femme se rend compte qu'un vrai amour, celui dont elle a toujours rêvé, n'est pas réalisable, tandis que l'homme est convaincu de l'incapacité de rester fidèle à une seule femme. Comme dans les œuvres déjà citées, nous assistons à l'histoire de personnages privés de toute sorte de volition, puisqu'ils semblent désarmés face à un destin incompréhensible et des instincts indomptables. Dès lors, ils se présentent plutôt comme des victimes prises dans le tourbillon d'événements qui les dépassent. Tout en restant impuissants, ces pauvres créatures n'hésitent pourtant pas à commenter leur situation instable, ce qui leur permet de faire abstraction du rôle de personnage en faveur d'une « figure narratrice »⁸⁹. À titre d'exemple, il serait opportun de citer les mots de l'éternel play-boy, qui, face à son ancienne amante, ne craint pas de l'avertir que, selon toute probabilité, il reprendra à chercher un bonheur instantané dans les bras d'une autre femme : « [...] au fond, je n'ai pas changé, quoi que j'en dise. C'est à croire que ma destinée est de mentir et de tromper. Si vous aviez la folie de m'aimer encore ; sans le vouloir, je vous ferais encore du mal, et cette fois ce serait criminel, abominable »⁹⁰.

Dans le théâtre de boulevard, il ne manque pas d'autres pièces où l'action au sens traditionnel du mot est remplacée par l'étude de l'âme déchirée des personnages. Ces analyses *psychologiques*, tout en retardant l'action, privent aussi les héros de leurs attributs actifs comme nous l'avons vu dans les drames de Porto-Riche. Dès lors, plusieurs dramaturges n'hésitent pas à broser, comme par exemple dans la pièce de Céard, des créatures résignées à leur destin et donc incapables d'agir. Un exemple,

.....
⁸⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 220.

⁹⁰ Georges de Porto-Riche, *Le passé*, in : *Théâtre d'amour 4*, Paris, Albin Michel, 1928, p. 125.

parmi tant d'autres, est *Maman Colibri* (1904) d'Henry Bataille (1872-1922), où la protagoniste, Irène de Rysbergue, tente de briser la monotonie de la vie conjugale, en tombant éperdument amoureuse de l'ami de son fils. Malgré ses sentiments sincères envers le jeune homme, la femme quinquagénaire renonce au bout de deux ans à son amour et accepte sans se révolter sa condition de femme résignée en décidant de retourner au sein de sa famille. Son mari, qui vit depuis longtemps soumis à une existence morne, semble conscient du malheur que cause l'organisation sociale qui désigne des fonctions à ses membres, fonctions imposées et exigées contre les convictions des individus, mais dont personne ne peut échapper :

Peut-être un jour, des hommes viendront, assez forts, assez libres, pour assister au phénomène de la femme avec une simple indulgence et une plus calme équité. Pour nous, notre passé religieux, des préjugés, de vieilles et adorables coutumes ne peuvent chasser de notre mémoire cette conception de l'épouse pure et chaste, de l'amour unique, fidèle au foyer domestique. On ne porte pas en vain le poids de tant de siècles catholiques. Sans doute, c'est étroit, égoïste, mesquin... mais que veux-tu ? J'envie ceux qui sauront un jour se libérer de cette conception et s'affranchir de ce passé. Oui, je pressens une plus mâle et plus juste sagesse qui diminuera d'autant la somme des douleurs courantes, mais nous, on a trop d'attaches... On voudrait, on ne peut pas ! Nous sommes ceux qui auront côtoyé une espérance, sans avoir eu la force de la saisir⁹¹.

Quant à la production dramaturgique d'Eugène Brieux (1858-1932), elle recourt aussi à des éléments épiques qui, cette fois-ci, ne se concentrent pas expressément sur l'étude de l'âme de l'homme moderne, si ce n'est dans le contexte des problèmes sociaux épineux de l'époque chers à l'auteur. Admiré par George Bernard Shaw⁹² (1856-1950), le dramaturge français aborde

.....
⁹¹ Henry Bataille, *Maman Colibri*, in : *Théâtre complet III*, Paris, Ernest Flammarion, 1922, p. 386-387.

⁹² *Three Plays by Brieux, Member of the French Academy, with a preface by Bernard Shaw*, english versions by Mrs Bernard Shaw, St John Hankin and John Pollock, New York, Brentano, 1913.

souvent dans ses œuvres des questions qui suscitent la censure⁹³. L'exemple le plus flagrant, *Les Avariés* (1901), est une pièce en trois actes qui a été interdite pendant quatre ans en France. Pourtant, cette œuvre nous paraît intéressante non seulement pour les thèmes scandaleux qu'elle expose courageusement, mais aussi pour certaines solutions formelles qui découlent directement de ces thèmes. Dès le début, la construction du drame semble s'éloigner des prescriptions traditionnelles, ce qu'on voit tout de suite dès la première scène, pendant laquelle le régisseur se montre sur les tréteaux pour annoncer la thématique de l'œuvre :

Mesdames et Messieurs,

L'auteur et le directeur ont l'honneur de vous prévenir que cette pièce a pour sujet l'étude de la syphilis dans ses rapports avec le mariage.

Elle ne contient aucun sujet de scandale, aucun spectacle répugnant, aucun mot obscène, et elle peut être entendue par tout le monde, si l'on croit que les femmes n'ont pas absolument besoin d'être sottes ou ignorantes pour être vertueuses⁹⁴.

On serait enclin à voir dans cette intervention liminaire du régisseur l'anticipation du commentateur du théâtre épique (présent déjà bien avant Bertolt Brecht chez Mirbeau ou les écrivains italiens sous l'enseigne du *teatro del grottesco*), mais cette première scène ne se borne visiblement qu'à introduire le public non avisé à la question de l'actualité brûlante — la syphilis qui décime la population atteinte — problématique considérée comme sujet tabou. Néanmoins, les deux premiers actes semblent se dérouler conformément à l'esthétique de la « pièce bien faite ». De fait, l'intrigue relate l'histoire d'un jeune homme frappé par la maladie vénérienne, à l'époque jugée héréditaire, qui, face à sa fiancée, renonce à lui avouer la vérité sur son état de santé. L'auteur est loin de critiquer le geste de son protagoniste qui, sous le poids de la société et surtout de sa moralité aussi rigoureuse

⁹³ Guy Ducrey, « Le Théâtre contre la charité. Octave Mirbeau, Eugène Brieux, Bernard Shaw », *Littératures*, 64, 2011, p. 167-184.

⁹⁴ Eugène Brieux, *Les Avariés*, Paris, Stock, 1902, p. 4-5.

que criminelle, craint tout simplement d'être jugé par son milieu et, en conséquence, d'en être exclu. Sans suivre les conseils du médecin, le protagoniste contamine sa femme. Celle-ci accouche d'un enfant qui s'avère aussitôt malade. Cette nouvelle néfaste clôt le deuxième acte. Le troisième se focalise sur le personnage du beau-père de *l'avarié* qui se rend chez le praticien du gendre, tout en désirant se venger du mari de sa fille désespérée. Néanmoins, malgré l'animosité à l'encontre de l'époux déloyal, le père va revenir sur sa décision de châtier le jeune homme, car, instruit par le praticien, il refuse de mettre en œuvre son plan initial. La pièce prend fin en exprimant « l'espoir qu'à l'avenir, des lois permettront au public une plus large information sur la question »⁹⁵.



9. La caricature d'Eugène Brieux, vers 1925
Reproduite par Georges Goursat (Sem)
commons.wikimedia.org

.....
⁹⁵ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », *op. cit.*

En regardant de plus près l'intrigue de la pièce, force nous serait de constater qu'elle se compose uniquement de deux actes, tandis que le troisième, que Brieux conçoit comme un épilogue, semble presque inutile. De fait, l'action au sens traditionnel du terme se clôt à la fin du deuxième acte quand le destin de l'épouse et de son enfant sont joués. Mais, tout de même, l'auteur français ne se limite pas à exposer une histoire quelque peu scandaleuse juste pour épater le public. Il est indubitable qu'il a l'intention dans un premier temps d'ébranler les consciences des spectateurs, pour, ensuite, les informer sur un problème social et proposer des solutions concrètes, capables de remédier au mal qui se propage à cause de l'ignorance de la société. Et afin de mieux lancer ses thèses, le dramaturge se sent obligé d'avoir recours à des exemples convaincants. C'est pourquoi dans la dernière partie de la pièce, Brieux confronte le beau-père, avide de vengeance, et le médecin, qui, en convoquant trois victimes de la syphilis pour témoigner de leurs misères, tient à faire découvrir devant son interlocuteur que la prise de conscience par la société qui s'efface toujours derrière la douteuse moralité, pourrait endiguer dans le futur la propagation de cette *maladie honteuse*. Le procédé de l'auteur n'est point celui d'un dramaturge, mais plutôt d'un romancier ambitieux de réveiller la sensibilité des gens qu'il incite à une action directe. Le troisième acte est entièrement voué au narratif, où la diégèse (présente dans les deux premiers actes) cède la place à un élément épique aux visées ouvertement didactiques. À la lumière de ces constats, il est clair que du point de vue de la charpente dramatique, le dernier acte n'est pas nécessaire, voire qu'il constitue une entorse à la forme canonique. C'est de cette manière que « le drame privé du microcosme bourgeois s'ouvre sur un tableau social plus large, ainsi que le montrent les conditions des narrateurs. La formule du médecin qui introduit les trois récits de vie est à cet égard assez significative »⁹⁶. Pour convaincre le beau-père

.....
⁹⁶ *Ibid.*

d'abandonner ses projets vengeurs, dus sans conteste à de fortes émotions, le praticien fait défiler devant celui-ci trois personnages, tous atteints de syphilis, qui racontent leurs histoires respectives. Leurs récits se manifestent au travers de faux dialogues — le docteur leur posant des questions auxquelles ils répondent d'une manière circonstanciée. Une ouvrière est la première qui prend la parole en expliquant qu'elle a été contaminée par son mari, qui a succombé à la maladie ; ensuite, c'est à un père d'intervenir à propos de son fils qui, en ayant fréquenté les filles de mœurs légères, a contracté la maladie honteuse ; et, enfin, une prostituée s'exprimera sur sa condition précaire qui, entre autres, l'a poussé à vendre ses services charnels et, pour se venger de la société, à infecter avec préméditation ses clients. Les trois témoignages aussi émouvants que cruels bouleversent profondément le beau-père de *l'avarié*, qui, dès lors, ne pense plus à châtier le jeune homme qui a nui à sa fille. Cette démonstration permet à Brieux de critiquer l'ordre bourgeois qui incarne une dissolution morale et sociologique. Le beau-père, il y a peu accusateur acariâtre, se rend compte de sa propre abnégation et indifférence envers autrui, ce qui lui permet d'accéder à une transformation intérieure. La métamorphose de ce bourgeois devrait aussi provoquer une perturbation profonde du public à qui, à son tour, il serait demandé de faire un examen de conscience. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'intrusion de l'épique qui, au détriment de la construction dramatique, tend à réaliser des objectifs intrinsèquement éducatifs, ce qui est confirmé par les derniers propos du praticien qui achèvent la pièce :

Ce n'est pas sans raison, monsieur, que j'avais gardé pour la fin la confession de cette malheureuse [il fait allusion à la prostituée qui face à la société indifférente, contamine sa clientèle]. Tout me paraît s'y résumer. Cette victime, transformée en fléau, est le symbole du Mal créé par nous et qui retombe sur nous. Je n'ai rien à ajouter. (*Avec légèreté.*) Mais si, à la Chambre des députés, vous pensez un peu à ce que vous venez de voir nous n'aurons pas perdu notre temps⁹⁷.

.....

⁹⁷ Eugène Brieux, *Les Avariés*, op. cit., p. 227-228.

L'incorporation de ces trois récits personnels prouve que Brioux se détache définitivement du drame proposé dans les premiers actes, ce détachement se faisant en faveur de l'épique. Cette intrusion exogène est renforcée par l'allégorisation des personnages. Car, ceux-ci ne portant pas de noms, ils semblent plutôt refléter les fonctions qu'ils jouent dans la structure sociale : « *le docteur* », « *l'avarié* », « *le beau-père* », « *l'épouse* », « *la mère* », et « *la nourrice* ». On note à ce propos que l'auteur emploie des articles définis quand il s'agit des personnages du drame esquissé dans les deux premières parties, tandis que les intervenants qui prennent la parole pendant la démonstration sont désignés par des articles indéfinis qui « fissurent la clôture du drame, et introduisent une réalité qui résiste au schématisme »⁹⁸. Brioux fait ainsi l'usage de l'épique afin d'exprimer ses idées, mais son « récit » ne se résume pas dans les monologues des protagonistes, mais, comme nous l'avons signalé plus haut, consistent en de faux dialogues. Si l'on pense à d'autres « pièces à thèses » de cet auteur, on remarque qu'elles se construisent toujours sur ce procédé qui rend possible la présentation d'arguments incitant le public à la réflexion. À titre d'exemple de dialogues qui ne servent plus à faire avancer l'action comme dans la forme canonique du drame, mais qui se limitent à étaler des opinions différentes sur telle ou telle question, on pourrait citer celui-ci tiré des *Bienfaiteurs* (1896) :

Valentin Salviat : [...] Vois-tu, Pauline, depuis que tu joues à la bienfaitrice, je me suis renseigné, j'ai consulté beaucoup d'ouvrages sur la charité.

Pauline : Qu'as-tu appris ?

Valentin Salviat : Qu'au point de vue général même, il vaut mieux que je parte.

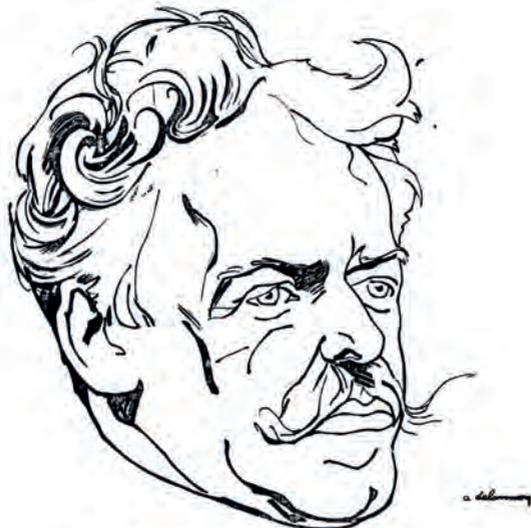
Pauline : Parce que ?

Valentin Salviat : Parce que l'argent que tu gaspillais, c'était de l'argent volé au travail. [...] Je dis que ta charité, aveugle, maladroite, brouillonne, a fait plus de mal que de bien... [...] Où sont-ils les résultats ? Ah ! par-

.....

⁹⁸ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », *op. cit.*

don ! — Il y en a un : pendant que vous soulagez de faux voleurs, vous refusez un secours à une femme qui s'est suicidée avec ses enfants ! Votre charité sans discernement a causé plus de mal que de bien. Cette charité-là augmente le nombre des mendiants sans diminuer celui des pauvres⁹⁹.



EUGÈNE BRIEUX

10. Eugène Brieux, 24 avril 1909
par Aristide Delannoy
commons.wikimedia.org

En évoquant quelques pièces que la critique classe communément parmi les œuvres exemplaires du théâtre de boulevard, il est incontestable que sous cette étiquette fort réductrice se cachent des textes qui s'éloignent parfois partiellement, mais d'une manière patente, de la forme canonique du drame. On y constate avant tout la présence d'éléments épiques qui, tantôt permettent aux dramaturges de s'exprimer sur des questions

.....

⁹⁹ Eugène Brieux, *Les Bienfaiteurs*, Paris, Stock, 1902, p. 164-165.

brûlantes, tantôt rendent possible l'étude psychologique de l'âme humaine. Dans tous les cas, le récit qu'on insère dans les textes dramatiques constitue une entorse importante à la structure du drame traditionnel, car il remet en question l'agencement logique et surtout la dynamique de l'action. En plus, maintes sont des œuvres — que nous n'avons pas pu aborder — qui promulguent une nouvelle approche du personnage. Loin d'être un agent par excellence actif, comme c'est le cas du « drame absolu », il semble évoluer vers un personnage qui récite ou rend compte de son existence. Qu'il s'agisse du « théâtre d'amour » ou du « théâtre d'idée », plusieurs comparses se manifestent comme des témoins de leur désarroi. Il en résulte, à ce propos, que l'ancien conflit interpersonnel s'efface petit à petit derrière des « micro-conflits » intérieurs qui se passent dans l'âme des protagonistes. Ainsi, on constate des conflits intrapersonnels qui émergent de ces œuvres peut-être pas d'une manière aussi évidente que dans les drames étrangers, mais qui percent à la surface du drame, tout en révélant de premières fissures du drame traditionnel.

Il serait exagéré de qualifier ces œuvres de novatrices, encore moins de révolutionnaires, car elles gardent, de temps à autre, certains éléments de la « pièce bien faite », comme si les auteurs craignaient d'ébranler de bout à bout les fondements classiques de l'art dramatique. Pourtant, elles contiennent des cassures qui démontrent que l'ancien schématisme n'est plus suffisant et que, dès lors, le travail de sape est entamé pour arriver à une nouvelle dramaturgie. Incontestablement Ibsen, Strindberg, Hauptmann ou Tchekhov ont contribué beaucoup plus dans la refonte de la dramaturgie mondiale, mais il serait injuste de passer outre, ne serait-ce que dans le contexte historique, certains auteurs français qui, au travers de leur production dramatique, ont témoigné de leurs recherches non seulement thématiques, mais aussi formelles qui ont participé à la réalisation plus ou moins directe d'un nouveau paradigme.

Explorer le monde invisible

Le théâtre symboliste n'est pas moins le « terreau » du renouveau théâtral qui se réalise tout au long du XX^e siècle¹⁰⁰. Au contraire, l'apparition de ce théâtre, qui est une réaction parfois violente contre le triomphe du naturalisme personnifié par Antoine, bouleverse encore plus spectaculairement les fondements de l'art traditionnel aussi bien scénique que dramatique. Renouant avec les origines du théâtre, les créateurs d'essence symboliste se font les garants et les défenseurs des grands concepts idéalistes¹⁰¹, tout en insistant sur la représentation de l'âme humaine au détriment de la dimension matérielle de l'existence. Il n'est donc pas étonnant que ces hommes de théâtre privilégient l'espace intérieur à la matérialité, en fustigeant les réalités sordides, ce qui explique pourquoi au Théâtre d'Art ou au Théâtre de l'Œuvre¹⁰² les mises en scène tentent de souligner les aspects spirituels et immatériels qui priment sur des visions physiques de la réalité¹⁰³. De fait, contrairement aux naturalistes, les symbolistes renoncent aux innovations de ces premiers surtout en matière de recherches scénographiques et au lieu de décors bien détaillés, voire encombrés, ils préfèrent résolument l'abstraction et la suggestion de l'outre-monde. Pierre Quillard (1864-1912) exige une telle esthétique dans son fameux article « L'inutilité de la mise en scène exacte » (1891) et Camille Mauclair (1872-1945) d'ajouter : « le temps et le lieu étant nuisibles, puisqu'ils tendent à restreindre l'universel, le décor sera inutile. Toute

.....

¹⁰⁰ Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006.

¹⁰¹ Dorothy Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.

¹⁰² Jacques Robichez, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955 ; Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957.

¹⁰³ Cf. Denis Bablet, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965 ; Denis Bablet, *La Mise en scène contemporaine*, t. I : 1887-1914, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1981.

virtualité sera donnée à la parole d'un poème »¹⁰⁴. Ce « théâtre spectral »¹⁰⁵ est ainsi entièrement asservi à la parole prononcée par l'acteur et à sa musicalité. En proposant aux spectateurs une scène noire et vide, ceux-ci sont invités « à fermer les yeux »¹⁰⁶ pour pouvoir participer à une « mise en scène mentale »¹⁰⁷. L'espace fort minimaliste est rempli par le jeu de lumière et la musique qui devraient exprimer la correspondance entre la vie intérieure et la vie extérieure. L'éclairage joue un rôle essentiel qui, grâce au clair-obscur, au sombre et à l'obscurité totale est censé évoquer l'atmosphère de l'existence d'un monde autre. Tel rôle est également assignée à la musique qui vise à éveiller chez l'audience des sensations inouïes. L'innovation scénique des symbolistes se révèle aussi dans les décors des Nabis. On admire les « toiles peintes » de Maurice Denis, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard ou Henry de Toulouse-Lautrec qui, loin de remplacer le traditionnel décor en trompe-l'œil, reflètent une réalité décomposée, en contribuant ainsi à l'évocation d'endroits à la lisière du réel. S'inspirant directement de la conception wagnérienne d'une scène totale, Paul Fort procède par une synthèse des arts. Pour ce qui est des acteurs, la majorité écrasante des auteurs semblent ne pas s'intéresser à eux, d'autant plus que les comédiens doivent servir le texte et l'interpréter comme s'ils étaient « invisibles ». Ainsi, Lugné-Poe joue avec une sobriété et un détachement exemplaires, tout comme ses autres confrères, tout en recourant tantôt à des méditations à haute voix, tantôt à des silences inquiétants. Son interprétation aussi modéré qu'austère, ne permettant pas une identification sociale, consiste en un jeu et une diction spéciale. L'acteur recourt à un débit mono-

.....
¹⁰⁴ Camille Mauclair, « Notes sur un essai de dramaturgie symbolique », *La Revue indépendante*, mars 1892, p. 310.

¹⁰⁵ Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

tone, mais en même temps, aux moments extatiques, il devait soutenir et intensifier le lyrisme du texte interprété. S'inspirant du Nô japonais, Paul Claudel exige dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant* (1929) que le comédien adopte un jeu hiératique, « tous les gestes [devant être] dictés par une espèce de pacte hypnotique »¹⁰⁸. C'est de cette manière que le dramaturge français imagine les mouvements des acteurs auxquels incombe de se déplacer sur scène, comme s'ils étaient dans une transe. Certains souhaitent même l'absence d'acteur car il serait l'obstacle pour la présentation du personnage en tant que héros : « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves »¹⁰⁹. À la lumière de ces quelques remarques furtives, on comprend l'originalité et le caractère révolutionnaire des recherches scéniques des symbolistes : « que ce soit le décor, la lumière, la musique, la conception de la parole et du silence, tout est donc neuf dans le théâtre symboliste par rapport aux habitudes du théâtre réaliste et par-delà, du théâtre classique »¹¹⁰.

Les nouveautés scéniques sont intimement liées à la littérature dramaturgique. En rejetant les réalités vulgaires du monde contemporain, les écrivains invoquent, tel Édouard Schuré (1841-1929), le règne de l'esprit. L'Œuvre aussi que le Théâtre d'Art accordent une place particulière au texte correspondant à « une dramaturgie de la suggestion »¹¹¹. Joséphin Péladan (1858-1918) écrit à ce propos dans son *Introduction aux sciences occultes* : « créer dans l'abstrait, créer dans l'âme des hommes des reflets

.....

¹⁰⁸ Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929, p. 96.

¹⁰⁹ Maurice Maeterlinck, « Menus Propos – Le théâtre », *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 458.

¹¹⁰ Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit., p. 239.

¹¹¹ Henri Béhar, « Le théâtre symboliste », in : Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001, p. 1583.

vivifiants du mystère, voilà le grand Œuvre »¹¹². Dans ce contexte, le théâtre est soumis au texte de l'auteur qui cherche à suggérer le monde spirituel se concrétisant à travers la parole du poète. Quillard constate formellement à ce sujet : « la parole crée le décor comme le reste »¹¹³ et Stéphane Mallarmé (1843-1898) d'ajouter : « Maintenant le livre essayera de suffire pour entrouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos »¹¹⁴. L'auteur d'*Igitur* imagine un drame mental et métaphysique apte à devenir un moyen de communiquer avec une réalité transcendante¹¹⁵. Mais cette communication ne donne pas un accès total à un au-delà de par sa nature nébuleux, mais elle permet de sentir sa présence lors du spectacle se déroulant à mi-chemin entre le réel et l'irréel conformément à l'esthétique chère à Péladan : « l'essence de l'art est de figurer le mystère et non de l'expliquer, de le rendre présent et non conceptible, de le produire et non de le dévoiler »¹¹⁶. Dès lors, les écrivains ébranlent la forme canonique dont la structure *fermée* empêche le déploiement de nouvelles directions que prend le drame dans les dernières décennies du XIX^e siècle :

les pièces symbolistes dévoilent l'intime, et, tout en faisant entendre un discours attendu par les spectateurs, opèrent un recentrage autour de la question métaphysique qui amène de profondes modifications : effacement du cadre spatio-temporel, perte de l'identité sociale du personnage, recours à une langue radicalement différente de la langue moyenne du théâtre réaliste¹¹⁷.

.....
¹¹² Propos cités par Gisèle Marie, *Le Théâtre symboliste*, Paris, Nizet, 1973, p. 17.

¹¹³ Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891.

¹¹⁴ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*, édition établie par Jean Aubry et Henri Mondor, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945, p. 227.

¹¹⁵ Cf. Thierry Alcoloumbre, *Mallarmé, La poétique du théâtre et l'écriture*, Paris, Librairie Minard, 1995.

¹¹⁶ Propos cités par Gisèle Marie, *Le Théâtre symboliste*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁷ Anne-Simone Dufief, « Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006 », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 13, 2006, p. 263.

Les symbolistes s'engagent à construire une nouvelle esthétique théâtrale apte à exprimer une dimension mystique¹¹⁸ qui puise, entre autres, dans les visions mallarméennes, ces recherches par excellence littéraires imposant par la force des choses une nouvelle traduction scénique :

Le poète rêve d'un art dramatique qui puisse incarner le « vrai culte moderne », restituant à la vie publique une dimension spirituelle, hors la religion. Il souhaite aussi que cet art dramatique puisse constituer une performance démocratique et fédératrice d'un point de vue social. C'est pour cette raison notamment qu'une part si grande de sa pensée du théâtre et de sa dramaturgie trouve sa place dans des essais qui ont pour objet les rites et la religion, tandis que sa critique dramatique se réfère constamment à l'expérience religieuse et à son cérémonial¹¹⁹.

Le nombre impressionnant de textes programmatiques, que les dramaturges symbolistes proposent, prouve sans conteste qu'ils étaient bien conscients de révolutionner l'art dramatique. Qu'on pense au *Drame musical* (1875) d'Édouard Schuré, aux *Notes sur un essai de dramaturgie symbolique* (1892) de Camille Mauclair, à *De l'action dans le drame symbolique* (1892) ou aux *Notes à propos de la vérité dans le drame symbolique* (1892) de François Coulon, à *Le Trésor des humbles* (1896) de Maurice Maeterlinck, ou encore, aux *Divagations* (1897) de Stéphane Mallarmé, chacun de ces textes apporte une idée originale qui annonce l'avènement d'un drame nouveau. Il suffit, à ce propos,

.....
¹¹⁸ « Tous les vrais Symbolistes, de quelle nationalité qu'ils soient, sont d'accord pour insister que l'art Symboliste doit être mystique, et que le poète doit être un voyant. Tous veulent donner l'impression que leurs œuvres contiennent un sens caché et un mystère. Tous essayent d'emprunter ses procédés à la musique ; et veulent comme elle que leurs œuvres aient la possibilité d'une multiplicité d'interprétations ; ils s'efforcent, aussi comme la musique, de donner des harmonies supérieures, qui accusent l'intensité et la profondeur de leurs mélodies », (Enid Starkie, « L'esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°6, 1954, p. 138).

¹¹⁹ Patrick McGuinness, Clément Dessy, « Existe-t-il une politique du symbolisme ? », *Communications*, 99, 2016. *Démocratie et littérature. Expériences quotidiennes, espaces publics, régimes politiques*, p. 49.

de citer les mots de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) pour se rendre compte des grandes lignes de la nouvelle esthétique en gestation qui se construit petit à petit en opposition à l'art réaliste conventionnel :

Aujourd'hui, le Théâtre aux règles posées par des hommes amusants (et qui nous encombre de sa Morale d'arrière-boutique, de ses Ficelles et de sa Charpente, pour me servir des expressions de ses Maîtres) tombe de lui-même dans ses propres ruines, et nous n'aurons malheureusement pas grands efforts à déployer pour achever son paisible écroulement dans l'ignominie de l'oubli [...]. Eh bien ! — et c'est pour cela que j'écris ces lignes —, puissé-je garder cette illusion légitime de penser que *La Révolte* (si restreintes que soient les proportions de ce drame) est la première tentative, le premier essai, risqués sur la scène française pour briser ces soi-disant règles déshonorantes ! [...] Encore quelques aventures comme celle-ci, et la Foule se décidera à penser par elle-même et non par deux ou trois cerveaux dont l'intelligence, stérilisée par la fonction qu'elle exerce, est devenue notoirement impropre à saisir les aspects d'une Œuvre, si celle-ci est en dehors des complications routinières où s'agite leur imagination¹²⁰.

Force nous est de présenter ici quelques caractéristiques majeures de cet art dramatique qui a profondément bouleversé les règles du « bel animal » aristotélicien. Presque tous les éléments de la forme canonique semblent remis en question. Ainsi, nous assistons à un changement profond de l'intrigue et du cadre dans lequel celle-ci évolue ; nous remarquons aussi une nouvelle approche du personnage ainsi que de la langue.

La forme des œuvres découle sans aucun doute des postulats philosophiques et sociaux des artistes créant sous l'emprise du symbolisme. Dans ce contexte, face à la métaphysique abordée dans presque tous les drames symbolistes, la forme externe de l'œuvre se radicalise par l'« effacement du cadre spatio-temporel réduit à quelques signes privilégiés »¹²¹ et surtout par son

.....
¹²⁰ Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, t. I, p. 382, propos cités par Bertrand Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam et 'l'impossible théâtre' du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 99, 1998, p. 76-77.

¹²¹ Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit., p. 242.

statisme qui met en doute la dynamique incessante de l'action au sens traditionnel du mot. L'action des œuvres se passe dans un endroit indéterminé ou, le plus souvent, dans « un Moyen Âge de convention »¹²². On pourrait citer à ce sujet *La Jeune fille Violaine* de Claudel, *Fille aux mains coupées* (1891) de Quillard et bien d'autres titres qui témoignent de l'attachement des écrivains à cette époque aussi éloignée que nébuleuse. Ce choix est incontestablement déterminé par la volonté de renouer avec l'art mystique. Dorénavant, les auteurs renoncent au conflit interpersonnel (entre des individus) pour étaler les multiples affrontements entre la vie et la mort (des forces avec lesquelles l'être humain doit se mesurer), toute l'intrigue se basant sur une charpente tragique.



11. Maurice Brocas, *L'Intruse* pour le drame de Maeterlinck
 Graphic work, Royal Library of Belgium
commons.wikimedia.org

.....
¹²² *Ibid.*, p. 243.

Le statut du personnage subit également une métamorphose. L'une des raisons de sa transformation est due à la simplification de l'intrigue. Celle-ci, tout en gardant sa linéarité, n'est plus marquée par des moments de crise au cours desquels le personnage devrait se plier à divers retournements. Dès lors, il est dépourvu de sa profondeur psychologique. Dans cette perspective, la spiritualité et la vivisection de l'âme humaine est au centre des intérêts des symbolistes. D'un côté, le personnage perd quelque peu ses traits individuels pour s'ériger en héros mythiques, en figures allégoriques ou en personnages collectifs, mais, de l'autre côté, les œuvres abondent d'individus dont l'intégrité physique semble précaire. Ainsi, dans *Le Concile féerique* (1886) de Jules Laforgue, les personnages n'appartiennent ni à un pays concret, ni à une époque précise, l'homme et la femme étant les représentants de toute l'humanité (La Dame au Monsieur : « Vous n'êtes que braves mâles... / Je suis l'Éternel Féminin ! »¹²³). Tels sont aussi les protagonistes de *La Dame à la faux* (1899) de Saint-Pol-Roux qui affrontent les perfidies de la mort non en tant qu'individus, mais comme représentants de tous les humains. Des malades et des infirmiers deviennent autant de protagonistes voués à un destin impitoyable, parfois même ils ne portent pas de noms, tout en étant désignés par leur fonction dans le drame : (aveugle, père), un simple prénom ou un numéro. Cette dépossession de l'individualité du protagoniste est bien visible surtout dans les textes de Maeterlinck dont les gueux annoncent les clochards de Beckett. Les dramaturges procèdent par la déconstruction du héros muni de traits particuliers, anticipant en cela l'apparition de l'« impersonnage », en ayant recours au personnage collectif, qui, faisant écho au chœur, n'est pas sans rappeler la « choralité » dont parle Sarrazac. Mais une autre nouveauté que les symbolistes apportent dans leurs

.....
¹²³ Jules Laforgue, *Le Concile féerique*, Paris, Publication de la *Vogue*, 1886, p. 14.

dramas, bouleverse profondément le statut de cet « être de papier » : c'est la fissure de l'intégrité du protagoniste. En atteste quelques drames qui affichent ouvertement son atomisation, reléguant ainsi ses anciens attributs actifs au second plan. Dans *L'Image* (1894) de Maurice Beaubourg (1859-1943), nous assistons au dédoublement de la personnalité, tandis que Saint-Pol-Roux (1861-1940) anticipe dans ces œuvres le monodrame polyphonique. Dans son avertissement qui précède *L'Épilogue des saisons humaines* (1893), l'auteur précise que « le décor de ce tableau à deux seuls véritables personnages (le Prince et l'Écuyer) serait l'intérieur d'un immense crâne plutôt que la salle d'une Tour. [...] L'action capitale n'a donc lieu qu'en le cerveau de celui-ci »¹²⁴. Nous retrouvons un procédé analogue dans un autre monodrame intitulé *Les Personnages de l'individu* (1894) où un Vieillard et un Jeune homme, qui s'entretiennent sur des questions existentielles, ne sont qu'une seule et même personne. On pourrait aussi évoquer le Paul Dartigny de *Madame la Mort* (1891) de Rachilde, ce personnage obsédé d'une vision idéaliste dont le « drame cérébral » se déroule littéralement dans sa tête. Au cours du deuxième acte, le protagoniste voit s'affronter les deux personnages qui reflètent ses doutes et hésitations :

Lucie : Tu m'as tant aimé.

La Femme voilée : Tu l'as tant trahie.

Paul Dartigny : (*se tordant les bras*) Ayez pitié, Madame, abrégez mon supplice ! (*il sanglote*) Ses cheveux étaient si longs !... (*il désigne Lucie*).

La Femme voilée : Mon voile est encore plus long.

Lucie : Paul, je t'aurais donné de beaux enfants.

La Femme voilée : Malheureuse, qui empoisonne l'amour d'une idée de procréation, alors que l'amour est le seul de tes dieux qu'on ne puisse multiplier sans l'amoindrir ! Ridicule catin, qui échanges tes baisers contre la vile monnaie des souffrances ! Bestiale, qui fais choir le plaisir dans le fumier ! ... Tu fus pour lui l'inutile servante qu'il a payée trop cher !¹²⁵

.....

¹²⁴ Saint-Pol-Roux, *L'Épilogue des saisons humaines*, Paris, Édition du « Mercure de France », 1893, p. 3-4.

¹²⁵ Rachilde, *Madame la Mort*, Paris, A. Savine, 1891, p. 67-69.

L'indifférence affichée envers le cadre historique n'empêche pas le drame symboliste d'aborder des problèmes brûlants de la société afin de bouleverser la sensibilité des spectateurs. De fait, les textes de certains auteurs ne s'adressent pas exclusivement à un auditoire averti sur des sagesses ésotériques, mais aussi à un public plus large qui ne reste pas insensible à l'égard des injustices sociales. Saint-Pol-Roux écrit à propos de *La Dame à la faux* qu'elle est un « spectacle de L'Humanité parmi le multiple conflit de la Vie et de la Mort, [...] une *tragédie intérieure* dont — pour la rendre saisissable à la foule — j'ai extériorisé les éléments en des cristallisations simples, familiers, oserai-je dire *populaires* »¹²⁶. Il en résulte la volonté des dramaturges d'agir sur les spectateurs, par exemple, Édouard Dujardin (1861-1949) vise à instaurer une relation étroite avec le public, il s'agit avant tout de l'identification de celui-ci avec les personnages, la « modalité de contagion »¹²⁷ étant mise en œuvre par les symbolistes. C'est dans le cas de cet auteur, mais on pourrait en citer bien d'autres, que se profile un théâtre qui, trop souvent considéré comme sourd aux questions sociales, prône des idées qui ne sont pas étrangères à la doxa anarchiste¹²⁸.

.....
¹²⁶ Saint-Pol-Roux, *La Dame à la faux*, Paris, Société du Mercure de France, 1899, p. 9.

¹²⁷ « Le théâtre, en tant que foyer, serait alors le point d'émission duquel pourrait se propager le culte du Beau et le modèle de l'homme nouveau. En repensant sa fonction — le théâtre ne doit plus être un divertissement mais un lieu d'éducation, d'initiation et de révélation — et les modalités de sa réception — en matière de propagation —, le théâtre symboliste met en place un principe de contagion du théâtral dans le social », (Anne Pellois, « Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale », *Études littéraires*, 43(3), 2012, p.101).

¹²⁸ Cf. Anne Pellois, « Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale », *op. cit.* ; Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001 ; Pierre Aubéry, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, n° 69, octobre-décembre 1969, p. 21-34.

Que dans le drame
 Les hommes et les femmes
 Frissonnent et qu'ils aient compris
 Que ces cris
 C'est leurs cris,
 Que c'est leur destin même
 Le destin que déroule le poème,
 Et que c'est eux
 Qui se révèlent sous leurs propres yeux¹²⁹.

Cet extrait tiré d'*Antonia* (1899) de Dujardin constitue un exemple parmi tant d'autres de l'écriture de la pièce symboliste. Conformément à cette esthétique, une langue fortement poétique y règne sans partage. Se caractérisant par une liberté, dont le théâtre conventionnel ne jouissait pas, le drame symboliste se compose de répliques truffées de répétitions et de points de suspension. Assonances, allitérations, vers libre sont au rendez-vous pour transporter l'auditoire dans un monde autre, la poésie étant considéré comme un art suggestif capable d'exprimer le mystère. Néanmoins, ce langage tantôt monotone, tantôt enflammé déconcerte parfois par des contradictions que seule la poésie unit et dont le public n'est pas toujours à même de saisir les subtilités. À propos du livret de *La Lépreuse* (1896-1912) de Bataille/Lazzari, Wolfgang Asholt constate que ce drame « annonce déjà le refus d'un théâtre de mots et le dialogue de l'incommunicabilité, qui devront plus tard marquer le théâtre de l'absurde »¹³⁰. À ce sujet, il est impossible de passer outre Maurice Maeterlinck dont la production dramaturgique anticipe aussi l'esthétique du théâtre des années 1950, tout en ayant « ouvert le théâtre à ce qu'on a appelé la modernité »¹³¹.

.....

¹²⁹ Édouard Dujardin, *Antonia, Légende dramatique en trois parties*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 183.

¹³⁰ Wolfgang Asholt, « Changement de genre et réception : le cas du livret de *La Lépreuse* (1896-1912) », *Littératures* 13, automne 1985, p. 81.

¹³¹ Paul Gorceix, « *Pelléas et Mélisande*, un théâtre de la suggestion », *Littérature et nation*, n° 2 de la 2^e série, Tours, Publication de l'Université de Tours, 1990, p. 23, propos cités par Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914, op. cit.*, p. 286.

On pense avant tout au « premier théâtre »¹³² du poète gantois qui se distingue par une grande schématisation et une simplicité superficielle. C'est sans aucun doute dans *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Intérieur* ou *Les Aveugles*, que le dramaturge procède explicitement à la mise à mal de la forme canonique. Tout d'abord, il remet en doute la fable qui ne s'inscrit plus dans la dynamique de l'action. En effet, impossible d'y évoquer une intrigue bien précise, car l'auteur ne se focalise pas sur le conflit entre les personnages, mais il lui préfère l'évocation de la situation (le plus souvent inquiétante) dans laquelle ceux-ci se retrouvent. L'auteur détruit ainsi le ressort principal de l'action pour lancer son « drame statique » où rien ne se passe, si ce n'est l'attente de l'irréparable. L'absence de tension dramatique est assurée par des personnages schématiques qui, incapables d'agir, se résignent entièrement à une fortune néfaste. Les personnages nous apparaissent *passifs* et, plutôt que d'agir face à une réalité aussi sombre que sinistre, ils se recroquevillent dans leur « monde mental » à attendre anxieux la réalisation de l'oracle. Maeterlinck explique son approche à travers le concept de « tragique quotidien » qui révèle ce nouveau régime dramatique :

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir mais il n'est pas aisé de le montrer parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée¹³³.

.....
¹³² Stéphanie Crêteur, « Maurice Maeterlinck : du théâtre de la perte au théâtre de la délivrance », *Études littéraires*, 49 (2-3), 2020, p. 63.

¹³³ Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 101.

Ce changement de régime semble rappeler le « drame-de-la-vie » qui n'est plus bâti autour des revirements d'événements spectaculaires, et bien sûr dramatiques dans toutes les acceptions du mot, mais sur la vie humaine. Démunis de caractéristiques actives, les personnages ne peuvent que se mouvoir à tâtons dans un monde aussi mystérieux qu'angoissant¹³⁴. Maeterlinck brosse ainsi des créatures qui, tel le chœur antique, se font les témoins de la misère de la condition humaine. Il est donc évident que l'écrivain belge met en avant un personnage *récitant*, celui qui se souvient du passé révolu ou celui qui s'érige à une fonction de commentateur impassible de l'existence. Dans cette perspective, nous remarquons que dans ce théâtre le dialogue ne fait pas avancer l'action, au demeurant inexistante, car il se compose de phrases souvent courtes et de silences (points de suspension). Néanmoins, l'intrusion du récit, comme dans *Intérieur*, nous en dit long sur ce travail de sape de la forme canonique du drame :

L'étranger : En ce moment, ils sourient en silence dans la chambre...

Le vieillard : Ils sont tranquilles. Ils ne l'attendaient pas ce soir.

L'étranger : Ils sourient sans bouger... mais voici que le père met un doigt sur les lèvres.

Le vieillard : Il désigne l'enfant endormi sur le cœur de la mère.

L'étranger : Elle n'ose pas lever les yeux, de peur de troubler son sommeil...

Le vieillard : Elles ne travaillent plus... Il règne un grand silence.

L'étranger : Elles ont laissé tomber l'écheveau de soie blanche...

Le vieillard : Ils regardent l'enfant.

L'étranger : Ils ne savent pas que d'autres les regardent...

Le vieillard : On nous regarde aussi...

L'étranger : Ils ont levé les yeux...

Le vieillard : Et cependant ils ne peuvent rien voir...

L'étranger : Ils semblent heureux, et cependant, on ne sait pas ce qu'il y a...

.....

¹³⁴ « Ils font frissonner d'effroi, les drames de Maeterlinck... Paysages irréels, demeures fantastiques, situations invraisemblables, petits êtres aux attitudes étranges, aux gestes inachevés, aux propos hallucinés qui, toujours, ont peur... Qu'arrivera-t-il ?... Nous pressentons constamment un malheur prochain, nous vivons en état d'épouvante... », (Albert Heumann, *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880* ; préface par M. Camille Jullian, Paris, Mercure de France, 1913, p. 227).

Le vieillard : Ils se croient à l'abri. Ils ont fermé les portes ; et les fenêtres ont des barreaux de fer... Ils ont consolidé les murs de la vieille maison ; ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne... Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir...

L'étranger : Il faudra finir par le dire... Quelqu'un pourrait venir l'annoncer brusquement. Il y avait une foule de paysans dans la prairie où se trouve la morte... Si l'un d'eux frappait à la porte...¹³⁵

Contrairement à la deuxième production dramatique, où perce quelque peu la tonalité d'une vision optimiste, dans la première, Maeterlinck favorise les thèmes de l'ennui, de la lassitude, du regret ou de la maladie et avant tout de l'angoisse devant la mort. « Hanté par la présence invisible de la Mort, que l'on pressent à chaque geste, que l'on devine sous chaque souffle des personnages, il conduit son spectateur à découvrir une autre scène, celle de la vraie tragédie — occulte, immobile, permanente — où il retrouve l'écho de sa propre existence »¹³⁶. Afin d'étaler cette existence aussi fragile qu'angoissante, Maeterlinck recourt à un langage simple, parfois banal, marqué par des points de suspensions ou des répétitions qui amplifient encore la dimension précaire de la condition humaine. À titre d'exemple on pourrait signaler un fragment des *Aveugles* dont l'action se construit à partir des interrogations angoissées des personnages perdus quelque part dans une forêt menaçante :

Troisième aveugle-né : Il fait froid !

Le plus vieil aveugle : Écoutez les feuilles mortes ; je crois qu'il gèle.

La jeune aveugle : Oh ! comme la terre est dure !

Troisième aveugle-né : J'entends, à ma gauche, un bruit que je ne comprends pas...

Le plus vieil aveugle : C'est la mer qui gémit contre les rochers.

Troisième aveugle-né : Je croyais que c'étaient les femmes.

.....
¹³⁵ Maurice Maeterlinck, *L'Intérieur* in : *Œuvres II, Théâtre*, Tome 1, édition présentée et commentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 508-510.

¹³⁶ Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé Hors Frontières ; Des Défis De l'Œuvre Au Filon Symbolique Du Premier Théâtre Maeterlinckien*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 323.

La plus vieille aveugle : J'entends les glaçons se briser sous les vagues...
Premier aveugle-né : Qui est-ce qui grelotte ainsi ? Il nous fait trembler tous sur la pierre ! Deuxième aveugle-né : Je ne puis plus ouvrir les mains.
Le plus vieil aveugle : J'entends encore un bruit que je ne comprends pas...
La plus vieille aveugle : Qui est-ce qui grelotte ainsi parmi nous ? Il fait trembler la pierre !
Le plus vieil aveugle : Je crois que c'est une femme.
La plus vieille aveugle : Je crois que c'est la folle qui grelotte le plus fort.
Troisième aveugle-né : On n'entend pas son enfant.
La plus vieille aveugle : Je crois qu'il tette encore.
Le plus vieil aveugle : Il est le seul qui puisse voir où nous sommes !
La plus vieille aveugle : J'entends le vent du Nord.
Le sixième aveugle : Je crois qu'il n'y a plus d'étoiles ; il va neiger.
Troisième aveugle-né : Si l'un de nous s'endort, il faut qu'on le réveille¹³⁷.



12. Georges Minne, *Alladine et Palomides* de Maeterlinck
Alladine et Palomides p136.png, 1896
commons.wikimedia.org

.....
¹³⁷ Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles* in : *Théâtre I*, Bruxelles, P. Lacomblez ; Paris, Per Lamm, 1903, p. 294-295.

Pour récapituler, le théâtre symboliste a largement concouru à déborder la forme canonique du drame, tout en pervertissant ses règles fondamentales. La structure du drame symboliste ne respecte pas la tension dramatique propre au « drame absolu ». De fait, les écrivains mettent en avant les états d'âme des personnages au détriment de l'action. Dans ce contexte, celle-ci est évincée par les conflits intérieurs des individus en proie à leur malheur. Désormais, le drame agonistique cède la place au « drame statique » qui tient compte de la situation dans laquelle se retrouvent les personnages, incapables de se révolter contre un destin aussi impitoyable qu'irrévocable. L'atmosphère ambiguë, souvent mystérieuse, de l'action se déroule dans des endroits indéterminés. Quant au personnage, il s'inscrit parfaitement dans le sillage de ce que va devenir le drame moderne et contemporain. Privé de caractéristiques personnelles, il se montre passif face à un destin irrémédiablement sinistre. Dès lors, conformément aux écrits de Sarrazac, nous sommes témoins du passage d'un personnage *agissant* propre au « drame-dans-la-vie » à un personnage *récitant* qui rend compte de sa condition précaire (le « drame-de-la-vie »). Qui plus est, nous assistons à la désintégration du personnage qui se fissure en d'autres comparses, se dédouble, procédé qui annonce incontestablement le monodrame polyphonique que l'on connaît (et que l'on voit proliférer) dans la dramaturgie de nos jours.

En quête d'un « théâtre vivant »

Malgré les différences formelles évidentes qui existent entre les esthétiques naturaliste et symboliste, force est de constater que les deux tendances¹³⁸ ont plusieurs points en commun. L'un d'eux est l'envie de combattre les règles routinières du théâtre bourgeois qui empêchent l'évolution de l'art dramatique. « Cette

.....
¹³⁸ Claude Schumacher (ed.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

insatisfaction partagée conduisit à deux attitudes : l'une menant au refus total des conventions dans une "mimèsis rêvée de la réalité vécue", l'autre s'efforçant de tuer la convention par l'excès même, ce que tenta la voie symboliste »¹³⁹. Michel Autrand souligne aussi plusieurs autres points de rencontre entre le « réalisme » et le « symbolisme » qui préparent le terrain pour des recherches de nouvelles potentialités de l'art dramatique :

Tous deux, en lutte, présentent un front commun contre le théâtre officiel, théâtre de tradition, celui de la pièce bien faite contre lequel ils incarnent le renouveau, la vérité, l'authenticité — c'est-à-dire leur vérité qui est la même à tous deux, vérité d'une avant-garde qui change de couleur selon les moments, plutôt réaliste jusqu'en 1890, souvent symboliste ensuite, et les deux quelquefois étroitement mêlés¹⁴⁰.

L'Assommoir et *L'Après-Midi d'un Faune* publiés la même année (1876) incarnent respectivement les deux tendances apparemment hostiles, mais qui dans le fond se manifestent comme deux forces majeures capables de briser la forme canonique jugée rétrograde. Les deux partagent le même attachement au concept modernisé de tragique : « le fonds commun au naturalisme et au symbolisme, c'est un même assujettissement des êtres, des individus à un principe supérieur. Dans un cas, cette toute-puissance s'appelle la "Nature" ; dans l'autre le "cosmos" »¹⁴¹. Malgré les polémiques entre les deux groupes adversaires, il existe une idée commune, une « unité profonde de cette génération »¹⁴². Chez Zola on retrouve des éléments symbolistes dans sa production romanesque, qu'on pense au *Ventre de Paris* que l'on peut considérer comme abondant de symbolisme matérialiste¹⁴³.

.....
¹³⁹ Anne-Simone Dufief, « Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006 », *op. cit.*, p. 263.

¹⁴⁰ Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *op. cit.*, p. 722.

¹⁴² Marcel Girard, « Naturalisme et symbolisme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6, p. 97.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 106.

Dans un tel contexte, il est tout à fait judicieux de comparer les réflexions de Zola et de Mallarmé sur l'avenir du drame¹⁴⁴. Même si leurs programmes se différencient formellement, dans le fond ils paraissent semblables ; quoique jamais identiques, ils se complètent les uns les autres. En dépit de l'approche binaire qui ne permet pas le rapprochement possible entre les idées du romancier et du poète, « les travaux de Jean-Pierre Sarrazac — comme le remarque à juste titre Alice Folco — l'ont bien montré, cette séduisante symétrie est trop systématique pour ne pas être artificielle, et les réelles divergences thématiques et formelles sont en partie réversibles lorsqu'on les pense ensemble et non successivement, de manière complémentaire et non séparément »¹⁴⁵. Tous deux se penchent sur le texte de théâtre qui doit dépasser les sacro-saintes règles de la forme traditionnelle du drame. Dans leurs écrits théoriques respectives, Zola dans *Le Naturalisme au théâtre* (1881) et Mallarmé dans *Crayonné au théâtre* (idées plus tard mises au point dans *Divagations* en 1897), ils expriment « la conviction d'une profonde scission entre le monde factice et oppressant des théâtres et le "véritable drame humain", "le grand air libre de la vie réelle" (Zola), ou les "significatifs prestiges" du théâtre offert par la Nature, le seul "sublime et pur" (Mallarmé) »¹⁴⁶. Les deux écrivains rejettent en bloc la « pièce bien faite », toute forme de romantisme qu'ils désirent déborder et soutiennent les œuvres des auteurs dont la dimension littéraire est respectée par eux. Zola apprécie ouvertement les textes de Banville, tandis que Mallarmé ne cache pas sa sympathie envers les pièces de Zola ou des Goncourt, pour ne citer que ces deux-là. Zola et Mallarmé se focalisent aussi sur la nécessité incontestable de moderniser les conventions scéniques, sans jamais faire abstraction de la modernisation de la

.....
¹⁴⁴ Alice Folco, « Zola/Mallarmé : au carrefour naturalo-symboliste », *Études théâtrales*, 2013/1 n^{os} 56-57, p. 145-150.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 146-147.

forme dramatique. Il est curieux de noter à ce propos que le père fondateur et théoricien du naturalisme semble parfois tenir des propos que l'on pourrait facilement attribuer à ses opposants en matière d'esthétique théâtrale :

Oui, certes, le théâtre de Victor Hugo est fait pour la lecture. J'avais entendu porter ce jugement ; mais je ne l'ai compris que l'autre soir. Le poète semble être monté trop haut. Il a besoin de l'imagination du lecteur pour emplir le cadre de ses poèmes dramatiques. Quand on lit, les invraisemblances choquent moins, les personnages surhumains sont acceptables, les décors simplement indiqués prennent une largeur démesurée. Au contraire, le théâtre ramène tout à la matière ; le cadre se circonscrit, le manque d'humanité des personnages saute aux yeux, la banalité des planches semble railler l'enflure lyrique du drame. Je ne comptais pas sur cet argument en vue de la cause que je soutiens, mais il m'a frappé et je le formulerai volontiers ainsi : « Il y a un certain degré d'idéal, au-dessus duquel toute pièce devient absurde, les moyens matériels du théâtre ne pouvant plus la traduire »¹⁴⁷.

Tout en restant en désaccord en ce qui concerne le décor, que l'un désire exact au possible (Zola) et que l'autre envisage comme une scène suggestive, où se déploie le « drame poétique » (Mallarmé), les positions des deux écrivains convergent surtout au moment où ils s'insurgent contre les ficelles de la « pièce bien faite » et quand ils appellent les auteurs à ne pas négliger la dimension artistique de leur art dramatique. Ainsi, c'est au point d'intersection entre le naturalisme et le symbolisme que se dessine petit à petit une nouvelle esthétique qui embrasse ces poétiques superficiellement contradictoires, tout en posant les jalons d'un drame moderne et contemporain.

Sur le plan strictement dramatique, en revanche, le refus du simulacre aboutit à des recommandations formelles qui se font écho et qui illustrent pleinement le concept de « carrefour naturalo-symboliste ». On sait que Mallarmé, luttant contre « l'universel reportage » sous toutes ses formes, contre « l'impudence de faits divers en trompe-l'œil » qui envahissent les scènes pour en « exclure la Poésie », invitait les poètes dramatiques

.....

¹⁴⁷ Émile Zola, *Nos auteurs dramatiques*, in : *Œuvres complètes*, vol. 10, « La Critique naturaliste », Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 253.

à s'inspirer de la danse, allusive et métaphorique, pour revitaliser le théâtre. Mais Zola aussi défend le retour de la poésie dans la forme dramatique, et entend que l'on reconnaisse la grandeur et le sublime des thématiques naturalistes¹⁴⁸.

À cette longue liste de *cousinages* entre les deux « écoles » on pourrait ajouter diverses similitudes sur les questions politiques qui ne sont pas sans importance sur la recherche de nouvelles expressions. Pourtant, ce qui est le plus commun pour les deux, c'est cette volonté de partager le même idéal : la recherche de la vérité. Sans doute, les uns semblent-ils prospector la matérialité afin d'étaler les lois générales de l'existence humaine, tandis que les autres, ne se limitant point à l'écorce des choses, scrutent-ils les dessous ombrageux de l'âme afin de dévoiler quelques principes ontologiques. Peu importent les différents procédés appliqués tantôt par les naturalistes, tantôt par les symbolistes, puisque, comme le note Pierre Moreau, c'est au creuset de ces deux tendances que naît une nouvelle approche artistique qui s'écarte des vieilles catégories bipolaires et qui invite à aller au-delà des apparences afin d'apercevoir les correspondances :

... celle qui relie le monde extérieur au monde intérieur, le visible à l'invisible, les idées aux formes. Il faut aller au-delà de cette dualité trompeuse, retrouver un ordre où le monde des formes participe de la vie des âmes et des idées par le panspsychisme et par l'analogie universelle, « le langage des fleurs et des choses muettes » ; où, en retour, les âmes et les idées participent du monde des formes par les paysages introspectifs et les incarnations de l'allégorie¹⁴⁹.

C'est dans la même veine que s'exprime Jean Jullien qui déplore les animosités entre les partisans du naturalisme et du symbolisme qu'il considère comme aussi inutiles que préjudi-

.....
¹⁴⁸ Alice Folco, « Zola/Mallarmé : au carrefour naturalo-symboliste », *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁹ Pierre Moreau, « Symbole, symbolique, symbolisme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6, p. 128.

ciables aux recherches audacieuses visant à réformer l'art dramatique tombé dans une obsolescence « abjecte »¹⁵⁰ :

S'ils avaient travaillé au lieu de discuter, s'ils avaient résolument, en vrais poètes, fait de la vraie poésie pour la scène idéale, au lieu de se condamner aux adaptations, Passions et autres mélodrames, n'auraient-ils pas conquis le public toujours prêt à l'admiration du merveilleux ? Au lieu de combattre les tentatives du théâtre humain, ils eussent dû les encourager, le réalisme ne nuit en rien au féérique, il en est le complément. L'un est le jour, la lumière ; l'autre la nuit splendidement étoilée ; la beauté du jour ne détruit pas le charme de la nuit, l'un fait valoir l'autre ; ainsi, le théâtre idéaliste doit vivre à côté du théâtre vrai, en attendant qu'un Maître les affronte tous deux¹⁵¹.

Quand Jullien tente de concilier les positions naturalistes et symbolistes, il reste toujours fidèle à l'esthétique réaliste, sans pourtant hésiter à réserver, de temps à autre, à ses amis naturalistes des mots de remontrance. Dans les colonnes de la revue *Art et critique*¹⁵² (1889-1892), Jullien exprime son rêve de voir s'établir une synthèse, ou, « du moins une coexistence harmonieuse »¹⁵³ entre les groupes adversaires. Dès lors, Jullien n'arrête pas de lancer l'idée de son « théâtre vivant »¹⁵⁴ visant à créer une dramaturgie capable de combiner l'investigation d'un monde visible et la vivisection d'un monde obscur : « que [les] œuvres, écrit-il, soient tirées directement de l'observation de la nature, ou indirectement, à l'aide de symboles, cela m'est parfaitement égal si j'y reconnais la marque d'un artiste sincère »¹⁵⁵.

.....

¹⁵⁰ Quillard Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *op. cit.*, p. 182.

¹⁵¹ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorie critique II*, Paris, Tresse & Stock, Éditeurs, 1896, p. 148-149.

¹⁵² Thomas P. Carter, « *Les Petites Revues and the Embattled Periodical: Art et Critique (1889-1892)* », *The French Review*, Vol. 46, n° 3, 1973.

¹⁵³ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *op. cit.*, p. 718.

¹⁵⁴ David Lescot, « Jean Jullien : théorie et pratique d'un théâtre vivant », *Études théâtrales*, n°s 15-16, 1999, p. 30-36.

¹⁵⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 267.

Il n'est donc pas étonnant que l'auteur de *La Sérénade* ouvre les colonnes de son périodique non seulement à ses confrères naturalistes, mais aussi à Verlaine, Mallarmé, Louis Germain ou Lugné-Poe qui y lancent chacun les mots d'ordre du renouveau dramatique. Sa revue éphémère regroupant des esprits de toute mouvance témoigne d'un travail titanesque qui prépare le terrain pour l'avènement du « drame-de-la-vie » en France. Et, pour réaliser son rêve d'équilibre entre les mouvements contestant le vieux théâtre, Jullien réclame « pour les auteurs français le droit de marcher sur les traces de Tolstoï et d'Ibsen »¹⁵⁶ qui, comme lui-même, ne renoncent pas au réalisme, tout en puisant dans l'esthétique des symbolistes.

Je préfère l'interprétation directe de la nature, car je la crois plus haute en beauté que toutes les œuvres humaines et je crains que les symboles ne la défigurent. Je ne parle pas uniquement de la nature morte ; mais, et surtout, de la nature vivante, pensante, agissante et je recherche la puissance artistique dans la synthèse des vérités naturelles, philosophiques et humaines, naturellement, simplement, humainement présentées. C'est ce que j'ai cru faire dans le roman et le théâtre ; mais je comprends parfaitement que d'autres aient de l'art une conception toute différente. L'art n'est pas une royauté vacante et il y a place pour plus d'une esthétique dans la république des lettres¹⁵⁷.

En étudiant les remèdes qui puissent suppléer aux carences du « théâtre officiel », Jullien propose plusieurs solutions qui prennent en compte tous les aspects de l'art théâtral. Convaincu que le drame réussira à s'émanciper des anciennes règles, il ne passe pas outre l'art scénique, l'interprétation d'acteurs ni même la critique, car, tous ces éléments combinés ensemble sont à même de produire des changements tant attendus sur les scènes parisiennes. Dorénavant, pour « sortir des tendres amants et des maris cocus, il faut déplacer l'axe du théâtre et l'orienter vers les questions générales humaines

.....
¹⁵⁶ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorique et critique*, op. cit., p. 40.

¹⁵⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 268.

et sociales »¹⁵⁸. Jullien exhorte les hommes de théâtre : « À un genre nouveau, il faut une coupe de pièce nouvelle, une mise en scène nouvelle, des comédiens nouveaux, et les jugements critiques doivent être prononcés d'après une optique nouvelle »¹⁵⁹. En ce qui concerne la réalisation scénique de pièces, le fervent partisan des réformes s'allie avec Antoine qui dans sa « Cause-rie sur la mise en scène », revient sur les particularités de ses concepts de travail, concepts qui ont fait de lui un incontestable metteur en scène de la modernité :

Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une, toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue¹⁶⁰.

On peut justement voir dans ces réflexions d'Antoine, qui ne ressemblent aucunement à un fanatique naturaliste¹⁶¹, une possibilité d'unir les deux tendances, ce carrefour naturalo-symboliste permettant la réalisation d'une mutation profonde de l'« aventure décorative ». En se transformant, la mise en scène déplace en même temps les frontières du drame qui « déborde » la forme canonique. Qu'il s'agisse des recherches des naturalistes ou celles des symbolistes, elles ont concouru indéniablement à la nouvelle façon d'écrire des dramaturges et, en même temps, les écrivains à travers leurs œuvres ont aussi favorisé une nouvelle expression scénique. En s'attardant sur cette dernière, Jullien ne pense pas exclusivement aux décors, mais aussi à l'acteur, ce qui aura un impact plus ou moins direct sur le statut du personnage de ce nouveau théâtre :

.....

¹⁵⁸ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorique et critique*, op. cit., p. 41.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁰ André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903, p. 603.

¹⁶¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Antoine et la convention », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 213, 2002, p. 127-137.

Le but principal de ce théâtre est d'intéresser le spectateur et surtout de l'émouvoir, il doit pour cette raison serrer la vie du plus près possible. Les personnages seront des êtres humains et non des créatures de fantaisie, les interprètes de simples bonshommes, parlant comme ils parleraient dans la vie réelle, en haussant toutefois un peu le ton ; et non, des acteurs qui exagèrent dans le grotesque ou l'odieux, des déclamateurs qui débitent une conférence ou développent une thèse en faisant montre de prétentieuses qualités de diction. Il faut, pour que ce théâtre atteigne son but, que tout ce qui rappelle le métier ou la boutique, tout ce qui pourrait déceler le travail de l'auteur ou la présence d'un acteur disparaisse, tant pis pour le style de l'un et les effets de l'autre, tout doit se fondre dans le personnage : un comédien peut intéresser, un homme impressionne¹⁶².

Jullien insiste toujours sur la complémentarité de ces deux aspects qui sont à la base d'un principe dramatique digne de ce nom. La catégorisation ne facilite pas l'essor de l'art dramatique, car elle renferme les œuvres dans des étiquettes toutes faites, tout en les pervertissant dans des formes pétrifiées sans vie. Il est indiscutable que l'auteur de *La mer* voit dans les entreprises des naturalistes et des symbolistes, la même quête de libérer le drame du moule aussi contraignant que nocif qu'il a hérité de l'art classique. Pourtant, tout en appréciant les recherches des uns et des autres, il leur reproche de camper opiniâtrement sur leurs positions dogmatiques. Il rêve donc d'un art libre de tout rejets programmatique ou esthétique, mais d'un art qui n'oublie pas ses racines artistiques et qui ne se limite pas à de simples convenances formelles de son époque :

Toute systématisation d'école, toute formule restrictive est contraire à ce principe fondamental ; car il résume toute scolastique et unit intimement réalisme, idéalisme, symbolisme, etc. La raison et l'imagination ne devant pas se contrarier, mais se compléter l'une l'autre dans l'œuvre dramatique. Il veut que le théâtre qui emploie la voix et le geste humains, ne soit ni seulement une image de la vie vécue, ni le seul rêve ; mais la vie *même*, la vie *une*, la vie recréée dans ce qu'elle a d'éternel. Et cela s'applique aussi

.....

¹⁶² Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorique et critique*, op. cit., p. 9-10.

bien au drame et à la comédie qui suivent la vie, qu'à la tragédie, à la féerie, à la fantaisie qui la contiennent et la subliment¹⁶³.

En dépit de son engagement personnel dans le renouveau du théâtre, les idées de Jullien n'ont pas fait long feu. Les naturalistes n'ont pas pu ou su répondre au *spiritualisme* de l'écrivain ni les symbolistes à son *matérialisme* excessif. Découragé par l'incompréhension de part et d'autre, l'auteur de *L'Échéance* dresse, dès 1891, un bilan plutôt défavorable de la situation du théâtre — en dépit de plusieurs tentatives palliatives — tout en assénant des coups durs tant à ses anciens amis qu'à leurs adversaires. Il déclare que « le symbolisme n'est qu'une œuvre de réaction qui comme toute réaction sera vague et stérile »¹⁶⁴, tandis qu'à propos du théâtre naturaliste il constate :

[il] usait de la manière, des procédés et des « ficelles » de la convention, non seulement dans l'agencement scénique et le dialogue, mais encore dans l'interprétation et la mise en scène ; c'est comme si nos ingénieurs voulaient se servir des canalisations du gaz pour conduire l'électricité ! Mettre de la brutalité dans l'action et des gros mots dans la bouche des personnages, employer des accessoires nature, ne peut constituer une réforme. Si la pièce jouée par des acteurs de tradition s'achemine, après une exposition oiseuse, vers un incident quelconque pour se terminer par un dénouement heureux ou tragique, en se servant de tous les trucs, subterfuges, quiproquos et invraisemblances du vieux théâtre, ce n'est vraiment pas la peine de changer¹⁶⁵.

Quoi qu'il en soit, les idées de Jullien n'ont pas fait date exclusivement à cause de l'insensibilité des deux clans qui façonnaient à l'époque la scène théâtrale, mais aussi parce que ses « exploits » n'ont pas été poussés jusqu'au bout. Il n'empêche que son programme, qui n'a pas joui de bonne presse, témoigne d'une modernité en gestation et des problèmes encourus par quiconque souhaitait tourner le dos à la tradition théâtrale.

.....
¹⁶³ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorie critique II*, op. cit., p. 6.

¹⁶⁴ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 270.

¹⁶⁵ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorique et critique*, op. cit., p. 9.

Crise du drame, sauvetage du drame — en guise de conclusion

Compte tenu des changements que la forme dramatique subit au tournant du XX^e siècle, force nous est de constater qu'elle constitue une césure incontestable qui annonce, tantôt discrètement, tantôt d'une manière ostentatoire, une nouvelle esthétique. Celle-ci ne se manifeste point de prime abord comme un programme cohérent qui impose des règles à suivre. Au contraire, l'avènement du « drame-de-la-vie » se fait graduellement, ce processus étant marqué par l'apparition de chefs d'œuvre qui bouleversent les partisans de la tradition. Qu'on pense à *Brand* d'Ibsen ou au *Chemin de Damas* de Strindberg, pour ne citer que ces titres, ces œuvres souvent discréditées par la critique sourde à toute nouveauté, insufflent une énergie qui brise les vieilles contraintes, tout en ouvrant la voie à des recherches continues en matière d'art dramaturgique. La crise, décriée à l'époque comme un phénomène quasi apocalyptique (associée sans conteste à des angoisses découlant du déclin du XIX^e siècle) ne signifie pourtant pas la mort du texte, mais l'amorce décisive pour le développement de l'art dramatique qui, grâce à des perturbations variées, perdure jusqu'à nos jours. De fait, l'apparition du nouveau paradigme du « drame-de-la-vie » permet à la « littérature dramatique » de se libérer du carcan des règles aussi désuètes qu'encombrantes des prescriptions aristotéliennes. Le théâtre s'épanouit toujours en remettant en cause de vieilles contraintes et, dès que, tel ou tel autre paradigme s'épuise, il faut le déborder par de nouveaux procédés de « dédramatisations » capables de redramatiser le drame, l'assoir sur l'axe du développement. Il suffit de se rappeler la révolution du drame romantique pour se rendre compte de la querelle entre les classiques prêts à défendre la tradition et les jeunes rebelles s'insurgeant contre la forme canonique. De nos jours, il serait difficile de comprendre l'ardeur, voire le fanatisme des uns et

des autres, mais certains changements lancés lors de la Bataille d'Hernani ont laissé un impact indélébile sur le drame à venir : les romantiques prônent le mélange des genres ou répudient les unités classiques de temps et de lieu. On crie justement au scandale, car c'est une première entorse à l'édifice d'un « drame absolu » qui n'est qu'une construction inventée. Pourtant, avec le temps, cette formule semble se vider de sa substance puisqu'elle persiste dans le même formalisme que les romantiques reprochaient quelques décennies auparavant aux classiques. Il en résulte qu'il n'existe pas un seul théâtre basé sur telles ou telles règles, seules à sanctifier son unique esthétique. Zola en est conscient quand il déclare : « Le théâtre ! voilà l'argument de la critique. Le théâtre est ceci, le théâtre est cela. Eh ! bon Dieu ! je ne cesserai de le répéter, je vois bien des théâtres, je ne vois pas le théâtre. Il n'y a pas d'absolu, jamais ! dans aucun art ! S'il y a un théâtre, c'est une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain »¹⁶⁶ et Michel Deutsche de souligner la fragilité autant que la persévérance de toute activité théâtrale : « le théâtre sera toujours un bateau ivre démâté »¹⁶⁷.

La remise en cause de l'ancienne forme dramatique, lancée aux alentours des années 1880, va plus loin que les propositions des romantiques, car elle « déborde » la sacro-sainte esthétique, brise les chaînes, déconstruit la charpente ossifiée, en donnant vie à une nouvelle expression sans pour autant jamais nier le drame en soi. C'est pourquoi Adorno, qui déclare le déclin du texte de théâtre, se trompe en diagnostiquant la fin du genre. Lehmann s'aligne sur ces constats funèbres, en promouvant l'idée d'un « théâtre postdramatique », mais le drame n'est pas mort. Quant à Szondi, il n'est pas le fossoyeur du drame, il en constate « la crise », mais, contrairement à Adorno

.....
¹⁶⁶ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 28.

¹⁶⁷ Michel Deutsche, « En lisant *L'Avenir du drame* de Jean-Pierre Sarrazac (quelques notes en désordre) », *Études théâtrales*, 2013/1-2 (n^{os} 56-57), p. 124.

ou à Lehmann, il prévoit l'évolution possible du genre à travers l'épique. Non seulement le drame n'est pas mort mais il se porte bien, car depuis Ibsen, Strindberg ou Tchekhov, il n'arrête pas de se réinventer continuellement. C'est une condition sine qua non de sa constante rénovation qui assure sa survie, mais, à vrai dire, son essence n'a jamais été minée. Force nous est de constater que la crise est son attribut intrinsèquement vital. La formule du « drame-dans-la-vie » (du règne de l'ordre) s'étant quelque peu usé — ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'écrivains aujourd'hui qui ne construisent pas leurs œuvres conformément aux principes « traditionnels » — elle a cédé la place, comme le signale à juste titre Sarrazac, au règne du désordre. Tant qu'il y aura des « crises », sera assuré l'essor du drame qui puise sa vitalité dans une évolution constante. Dès lors, au lieu de pleurnicher sur les décombres du drame, il faudrait se réjouir de son questionnement continu et des recherches formelles qui découlent de ce questionnement. Eugène Ionesco (1909-1994) le comprenait et n'hésitait pas à dénoncer les absurdités proférées par des fossoyeurs du drame, trop accrochés à la « tradition », ce qui les empêche (indépendamment de la période historique) d'apprécier les nouvelles perspectives :

La crise du théâtre existe-t-elle ? Elle finira par exister, si l'on continue d'en parler. On pense qu'un théâtre ne peut pas exister dans une société divisée. Il ne peut exister que dans une société divisée. Il ne peut exister que lorsqu'il y a conflit, divorce avec mes administrateurs ou mes administrés (ce qui dépasse la notion des classes sociales), ma femme ou mon amante, mes enfants et moi et moi-même. Il y aura toujours division et antagonismes. C'est-à-dire il y aura division tant qu'il y aura vie. L'univers est en crise perpétuelle. Sans la crise, sans la menace de mort, il n'y a que la mort. Donc : il y a crise au théâtre seulement lorsque le théâtre n'exprime pas la crise.

Il y a crise de théâtre lorsqu'il y a immobilité, refus de recherche ; pensée morte, c'est-à-dire dirigée. Deux dirigismes nous menacent : le dirigisme passif, celui de la routine. Le dirigisme actif ou doctrinaire, apparemment mobile, déjà automatique¹⁶⁸.

.....

¹⁶⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 313.

Chapitre II

L'Envers d'une sainte ou retour sur un drame

Jadis l'humanité était occupée par des guerres ; les campagnes, les invasions, les victoires remplissaient l'existence, mais aujourd'hui, tout cela est dépassé, il reste un immense vide qui demande à être comblé, mais comment ?¹

Tu sais ce que c'est que le mal, la honte, la peur. Il y a eu des jours où tu t'es vue jusqu'au cœur — et ça te cassait bras et jambes. Et le lendemain, tu ne savais plus que penser, tu n'arrivais plus à déchiffrer la révélation de la veille. Oui, tu connais le prix du mal. Et si tu dis que je suis un lâche, c'est en connaissance de cause, hein ?²

Dans le chapitre « Le drame ne sera pas représenté » de sa *Poétique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac constate à propos de *Six Personnages en quête d'auteur* une particularité originale du texte qui reposerait sur « le refus du drame ». De fait, en relisant cette pièce qui a fait date dans l'histoire du théâtre mondial, on a l'impression que le dramaturge sicilien renonce en toute conscience à la forme canonique du

.....
¹ Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, in : *Théâtre complet I*, trad. Génia Cannac, Georges Perros, Paris, Gallimard, 1992, p. 492.

² Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Paris, Gallimard, 2007, p. 88.

drame, voire, il rejette les règles fondamentales du genre. Néanmoins, ce refus pirandellien du drame ne signifie pas la remise en question du genre, mais la contestation par l'auteur italien de la tradition du bel animal aristotélicien. Or, en se penchant sur la production de Pirandello dans le contexte du nouveau paradigme de l'art dramatique, Sarrazac note une opération qui ébranle l'un des caractères essentiels du drame, « qui doit procurer au spectateur l'illusion que l'événement dramatique a lieu directement devant lui dans un absolu présent »³. Il en résulte que le drame, au sens traditionnel du mot, vient d'être relégué au second rang, car tout le conflit sur lequel repose la forme canonique s'est bien achevé avant que le rideau se lève. Dès lors, il est opportun de constater que les « six personnages » tentent de représenter leur « drame vécu » qui « est frappé d'antériorité »⁴ et, dans ce cadre, exigent le retour sur un passé désolant. Cette opération montre à quel point l'auteur italien déplace d'une manière originale le poids d'un drame *agonistique* s'effectuant au présent entre les antagonistes vers un autre drame que Sarrazac qualifie d'*ontologique* qui, le cas échéant, se concentre sur des événements traumatisants que les personnages ont éprouvés lors d'un temps révolu. « L'autre drame est un drame secondaire, un jeu avec le passé, le retour — forcément critique — sur un drame primaire. Du drame vécu, l'auteur ne conserve que le fantôme, que ce qui fait retour sur le plateau. Nous avons affaire à [...] un "métadrame" par rapport auquel le drame vécu fait fonction de drame-objet »⁵. En se référant à Pirandello ou à Strindberg, Sarrazac voit dans le métadrame les procédés propres à l'enquête policière, où, à partir de quelques indices, le lecteur/le spectateur se met à reconstituer cet autre drame se déroulant dans l'âme des personnages. Cela dit, comme c'est le cas des pièces d'Ibsen — à titre d'exemple

.....
³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 37.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

citons *John Gabriel Borkman* (1894) — nous assistons à « un drame analytique », s'écartant des contraintes dramaturgiques « parce que l'action en est uniquement constituée par une sorte de remontée du passé dans un présent des plus inertes et des plus mortifères »⁶. Ce phénomène de la *secondarisation* du drame déconstruit ainsi la fable en brisant l'unité du temps. Mais, les auteurs de la fin du XIX^e siècle — ce qui est monnaie courante dans la dramaturgie d'aujourd'hui — en ayant recours à un « drame vécu », doivent appliquer une nouvelle dimension temporelle qui leur permet d'instaurer « une dramaturgie du *retour* »⁷.

Cette tendance visant à mettre en doute la temporalité reposant sur un conflit « au présent » fait irruption dans l'art dramatique mondial, en annonçant une nouvelle poétique, celle du drame moderne et contemporain. Dans ce contexte, Ibsen ou Strindberg, pour ne citer qu'eux, sont des auteurs qui réussissent à s'imposer en tant que novateurs en matière de dramaturgie. C'est à ce sujet que l'on pourrait constater que l'œuvre de François de Curel, à quelques différences près, semble aussi s'inscrire dans le sillage des mêmes recherches formelles, ce qui est peut-être plus visible dans ses toutes premières pièces. L'une d'elles *L'Envers d'une sainte* (1892) est à ce propos particulièrement intéressante. En dépit des apparences qui semblent la rattacher à une énième pièce de boulevard, celle-ci s'écarte visiblement du moule traditionnel. En effet, cette œuvre témoigne de la prétendue crise du drame, décrite par Peter Szondi⁸ dans sa *Théorie du drame moderne* (1956). Au premier abord, force nous sera de constater la présence des éléments épiques se manifestant par la primauté du narratif sur l'action même. Ensuite, on note des « lenteurs » du texte qui remettent en question la fable, et avant tout sa dynamique dramatique, pour privilégier

.....
⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

l'expression intérieure des personnages (ce qui est propre au texte romanesque), et enfin, pour ce qui est des personnages, on se rend compte des attributs singuliers qui les éloignent des héros considérés comme des agents actifs indispensables au déroulement de l'action et du conflit sur lequel celle-ci repose. En effet, Curel supplante résolument le personnage *en action* par le personnage *en question*, approche fort originale du dramaturge même si elle est couramment présente dans les œuvres de grands dramaturges européens au tournant du XX^e siècle.

Le retour de la religieuse

En dépit de quelques relents stylistiques du théâtre de boulevard, la fable de la pièce semble se lover dans un art symboliste plutôt que dans une esthétique réaliste. Cette comparaison ne concerne pas tellement l'intrigue même qui est bien ancrée dans la réalité d'une famille bourgeoise, mais la structure du drame dont l'action au sens courant du mot est visiblement rabaisée par rapport à la prééminence du caractère statique du texte. En d'autres mots, Curel se détourne de la dynamique dramatique basée sur une concaténation des actions pour privilégier les états d'âme des personnages durablement éprouvés par la vie, la *situation* l'emportant sur l'*action*. Néanmoins, il est toujours possible de reconstituer les étapes aussi successives qu'élémentaires de l'histoire (l'énoncé) qui nous permettent de deviner un empiètement sur la structure canonique du drame (l'énonciation).

Julie Renaudin, devenue bonne sœur suite à un amour contrarié, rentre chez sa famille après la mort de son ancien amant. Elle s'était réfugiée au couvent, car, poussée par la jalousie, elle avait failli tuer sa rivale, Jeanne. Par châtement, par volonté de racheter ses fautes ou tout simplement par peur d'être jugée par la justice, elle s'était retirée de la vie mondaine. Inconsolable malgré de

longues années passées à l'écart du monde (18 ans au total), elle semble penser encore à se venger de son malheur.



13. *Nonne*, Paul Hoecker, vers 1900
commons.wikimedia.org

L'action démarre au moment où la protagoniste franchit le seuil de sa maison natale. La présence de Julie semble un élément perturbateur qui pourrait facilement briser la sérénité de la famille. Pourtant, on n'assiste pas à de grands événements ou rebondissements de l'action, car les trois actes se concentrent sur les sentiments des femmes qui s'accrochent à leur passé. Jeanne déplore toujours la mort de son époux, pourtant au cours de la pièce, nous apprenons qu'elle est consciente de la passion qui liait celui-ci à Julie. Mais Jeanne garde encore un autre secret du passé : la pulsion criminelle de Julie qui a manqué l'éliminer. C'est suite à cet événement que Julie décide de se détacher du monde et, prise, sans conteste, de remords, elle s'abrite entre les murs d'un couvent afin de racheter ses péchés.

18 ans s'écoulaient et la sœur revient après l'enterrement de son ancien amant. Elle arrive sereine et apaisée, convaincue d'être délivrée de l'amour envers Henri, mais, face à la présence de sa concurrente de l'époque, la jalousie renaît et la protagoniste semble déchirée émotionnellement. C'est alors que Julie tente de se venger de Jeanne en persuadant sa fille Christine de choisir une vie pieuse au service de Dieu. Pourtant, ses plans préjudiciables n'aboutiront pas, car, ses convictions ébranlées, elle revient sur sa résolution perfide, tout en dévoilant devant Jeanne et Christine ses vraies motivations. Ainsi, délivrée de sa jalousie et reconciliée avec le monde, elle repart pour s'installer à vie dans le couvent dont elle était revenue il y a peu.

Du drame raté au drame du retour la réception de la pièce par la critique

La presse de l'époque accueille plutôt favorablement ce drame d'un auteur encore peu connu dans le monde artistique de la capitale. Parmi les admirateurs de l'œuvre, on compte principalement les défenseurs de toutes les nouveautés en matière d'art dramatique autant que théâtral. Il n'est donc pas étonnant que le texte soit singulièrement apprécié par les naturalistes. À ce propos, Antoine se montre plus qu'enthousiaste envers cette pièce qu'il désire aussitôt monter dans son théâtre — la première a eu lieu le 29 novembre 1892. Après avoir lu le drame, celui-ci répond à Curel en toute franchise : « Je viens de prendre connaissance de *L'Envers d'une sainte*. C'est parfait. Le plus vite possible, envoyez-moi tout ce que vous avez »⁹. On peut se demander de nos jours ce que le fondateur du Théâtre-Libre a vu de particulièrement intéressant dans cette pièce sinon

.....
⁹ Propos cités par Georges Docquois, « Antoine et François de Curel », *Le Journal*, 11 octobre 1893, p. 2.

quelques éléments novateurs allant à l'encontre des prescriptions génériques contre lesquelles il s'insurgeait. Pourtant, malgré l'engouement d'Antoine, les premières pièces de Curel sont considérées comme « injouables »¹⁰.

La pièce de Curel, saluée chaleureusement par Firmin Gémier (1869-1933)¹¹, met en verve les boulevardiers qui n'épargnent pas l'écrivain dans leurs critiques. Celui-ci, à distance de quelques années, revient sur son drame dont il décrit sincèrement ses quelques faiblesses — entre autres, il constate dans cette œuvre le manque de toutes les qualités d'un drame modèle, ou, pour reprendre le terme de Szondi, d'un « drame absolu ». À ce sujet, les chroniqueurs impitoyables n'hésitent pas à employer des mots décourageants à l'adresse du dramaturge débutant : « Il n'y a qu'un mot, et je le prends dans la langue verte pour qualifier *L'Envers d'une sainte* : C'est crevant ! Je n'ose pas dire que c'est sans talent parce qu'il y a là-dedans certaines qualités de style sobre et ferme qui marquent un écrivain. Mais un écrivain dramatique, jamais !... »¹² et, dans un papier écrit lors de la première, Sarcey, toujours à cheval sur l'art traditionnel, nuance quelque peu la sévérité de ses propos :

L'Envers d'une sainte, une pièce qui nous avait paru quelque peu nébuleuse, mais qui ne nous avait pas laissés indifférents. Nous en avons conclu que M. de Curel, s'il n'était pas un homme de théâtre, si les idées chez lui ne prenaient pas naturellement la forme dramatique, possédait au moins ce mérite d'avoir des idées à lui, des idées rares et curieuses, au service desquelles il savait mettre une prose subtile tout ensemble et énergique »¹³.

.....
¹⁰ Clifford H. Bissell, *Les conventions du théâtre bourgeois contemporain en France, 1887-1914*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1930, p. 21.

¹¹ Firmin Gémier, *Théâtre populaire, Acte I*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 56.

¹² Charles Lalo, *Les grandes évasions esthétiques : Delacroix, Flaubert, les Goncourt, Lamartine, Sarcey, Wagner*, Paris, J. Vrin, 1947, p. 91.

¹³ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 5 décembre 1892, p. 1.

Parmi les adversaires, figure Paul Perret qui doute du caractère dramatique de l'œuvre de l'écrivain français :

L'Envers d'une sainte ne s'intitule ni comédie ni drame ; c'est seulement une *pièce*. Le terme est modestement vague et n'en manque pas moins de justesse. Une *pièce*, c'est quelque chose — enfin qui se rapporte à la composition dramatique ; or, *L'Envers d'une sainte* n'a rien de commun avec le théâtre. C'est une étude psychologique dialoguée — ou plutôt discourue et dissertée¹⁴.

Le critique découvre dans le drame la verve évidente d'Ibsen¹⁵, apprécie à la rigueur le texte à la lecture, mais pas sur les tréteaux. De plus, il vilipende les acteurs qui pourtant, face à cet « étrange modèle dramatique »¹⁶, sont incapables de bien jouer : « Ils le récitent comme ils feraient des psaumes de la pénitence »¹⁷. Même son de cloche pour la critique d'un journaliste de *La Lanterne* qui ne considère pas le drame comme une œuvre par excellence théâtrale, mais comme une œuvre de prose : « le tort de François de Curel, l'auteur de *L'Envers d'une sainte*, est d'avoir essayé de mettre à la scène ce qui demandait à être enfermé dans les pages d'un roman »¹⁸. Dans les colonnes du *Rappel* on apprécie à la rigueur les qualités littéraires du texte sans pourtant le qualifier d'œuvre dramatique, car elle est « le contraire du théâtre, où l'action est nécessaire »¹⁹. Contrairement à la critique française de l'époque, Jean Jullien ne partage

.....
¹⁴ Paul Perret, « Revue dramatique », *La Liberté*, 8 février 1892, p. 4.

¹⁵ « The struggle between one individual and another, the purely intellectual duel between two women for the memory of a man both had loved, the austerity, of the dialogue, the whole atmosphere of impending doom, are reminiscent of Strindberg and Ibsen », (Barrett H. Clark, *Contemporary French Dramatists, Contemporary French Dramatists /Studies on the Théâtre Libre, Curel, Brieux, Porto-Riche, Hervieu, Lavedan, Donnay, Rostand, Lemaître, Capus, Bataille, Bernstein, and Flers and Caillavet/, Cincinnati, Stewart & Kidd Company, 1915, p. 6).*

¹⁶ Paul Perret, « Revue dramatique », *op. cit.*, p. 4.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸ « Au Théâtre-Libre », *La Lanterne*, 4 février 1892, p. 2.

¹⁹ « Les Théâtres », *Le Rappel*, 4 février 1892, p. 2.

pas l'engouement de ses confrères qui voient en Curel le successeur de l'auteur. Dès lors, il critique ceux qui

prétendent que cette pièce est une manifestation évidente de l'influence d'Ibsen sur les jeunes auteurs. — Aujourd'hui c'est une manie que de mettre le nom d'Ibsen en avant à propos de toutes les tentatives sérieuses et originales, — Dans le cas qui nous occupe c'est une erreur et une sottise. Trouve-t-on trace, dans cette étude réaliste, de la philosophie nébuleuse caractéristique chez le maître norvégien ? Où sont les abstractions et les symboles ? C'est une œuvre d'observation directe, œuvre bien française et qui dérive en droite ligne de notre grand Balzac²⁰.

Les détracteurs de la pièce ne démontrent pas seulement l'incongruité de la forme dramatique, mais ils dénoncent comme improbables et donc inacceptables pour le public la construction psychologique des protagonistes. Jean de Montmartre reproche directement à Curel de s'inspirer de l'œuvre d'Ibsen, surtout en ce qui concerne la psychologie de ses personnages dont l'évolution bizarre ne peut pas, selon le critique, séduire les goûts des Parisiens :

Ses bonshommes, vrais peut-être accidentellement, invraisemblables à coup sûr, aussi bien en Norvège qu'en France ou en Angleterre, et surtout ses bonnes femmes névrosées, se livrent à des soubresauts imprévus sous les yeux des spectateurs, qui, sous ces transformations de caractère et ces cabrioles de conscience, se laisseraient sans doute aller à une douce somnolence²¹.

Aux antipodes des critiques défavorables se place Léon Bernard-Derosne qui, en dépit de quelques maladresses et invraisemblances du texte de Curel, voit en l'auteur sans aucun doute un novateur en matière dramatique, un écrivain très talentueux, surtout pour ce qui est de la profondeur de la psychologie de ses femmes : « je n'hésite pas à dire qu'il y a dans cette pièce

.....
²⁰ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Théorie critique II*, Paris, Tresse & Stock, Éditeurs, 1896, p. 67.

²¹ Jean de Montmartre, « La leçon du public », *Le Radical*, 2 novembre 1893, p. 1.

des parties tout à fait supérieures où se révèle une élévation de pensée peu commune »²², et plus loin de constater à propos du dramaturge français : « son inspiration est originale ; il voit de haut et assez loin et il y a dans son style toute la force nerveuse et concise du meilleur style dramatique »²³. Bernard-Derosne admire donc la manière d'écrire du dramaturge qui, ne respectant pas entièrement les règles dramatiques, apporte un nouveau langage et crée de nouveaux personnages qui paraissent beaucoup plus proches et familiers pour les spectateurs de l'époque. C'est dans le même sillage que se placent les propos de René Doumic qui, comme les chroniqueurs cités ci-dessus, souligne aussi l'attachement du dramaturge à l'art romanesque. Néanmoins, contrairement à ses confrères, il défend les solutions formelles du dramaturge. Selon lui, le penchant évident vers l'épique qui prime dans l'œuvre ne signifie pas que Curel ne comprend pas les règles dramatiques et que ses choix stylistiques sont dus à son inexpérience. Même si l'auteur semble encore douter de ses compétences dramaturgiques, il n'en reste pas moins vrai que ses procédés visent à une refonte manifeste de la forme dramatique. En effet, comme le remarque Doumic, l'écrivain français désire mettre en avant non pas tant l'action de la pièce, mais la situation dans laquelle se trouvent les personnages, tout en déplaçant le poids du conflit interpersonnel sur l'affrontement par excellence intrapersonnel :

Ce qui caractérise la manière de M. de Curel, c'est l'alliance d'une imagination poétique ou, si l'on veut, romanesque, avec de très pénétrantes facultés d'analyse. Dédaigneux de l'intrigue, et jusqu'à l'excès, il écrit des pièces où il ne se passe rien ; mais les âmes s'y expliquent, les sentiments s'y développent, un problème moral est posé, discuté, résolu, autant que les problèmes de cette sorte admettent une solution²⁴.

.....
²² Léon Bernard-Derosne, « Premières représentations », *Gil Blas*, 4 février 1892, p. 3.

²³ *Ibid.*

²⁴ René Doumic, « M. François de Curel », *Le Figaro*, 10 octobre 1893, p. 3.

À l'instar d'autres chroniqueurs, Doumic remarque également une nouvelle approche du personnage qui sort du commun. Aux yeux du critique, tout en s'attribuant le rôle de psychologue-apprenti, le dramaturge ne tente même pas de nous expliquer les remous de l'âme inquiète, mais il nous invite à parcourir avec lui les méandres de la vie psychique de l'homme moderne :

l'observateur chez M. de Curel, ou le moraliste, est doublé d'un homme d'imagination. Cela se reconnaît au caractère des personnages et à l'espèce des sentiments qu'il met à la scène. Il a besoin de s'échapper hors du cadre de nos mesquineries quotidiennes. Il est attiré vers tout ce qui s'élève au-dessus du niveau moyen. Les personnages ne l'intéressent qu'autant que chez eux la vie intérieure atteint son maximum d'intensité. Les sentiments ne lui semblent mériter l'étude qu'autant qu'ils sont montés à leur paroxysme. L'humanité lui apparaît dans une sorte de grandissement. Et cette imagination se traduit encore dans le style par telles images saisissantes et fortes qu'y revêt parfois la pensée²⁵.

Tout en rendant justice au drame, Hyppolite Lemaire attire l'attention des lecteurs sur la forme classique de l'œuvre de Curel. Pourtant, en comparant la pièce à la tradition de la tragédie française, le chroniqueur fait une remarque importante sur l'absence d'action dans l'acception courante du mot, que l'écrivain semble négliger pour mieux se lancer dans une descente dans les profondeurs de l'âme de ses pauvres créatures :

On a dit et répété que c'était une pièce ennuyeuse, une étude psychologique supportable peut-être dans un roman, avec notre conception moderne du roman, mais inadmissible à la scène. Je ne suis point de cet avis. Je prétends que la forme de *L'Envers d'une sainte* est une forme dramatique d'une tenue sévère mais classique. C'est une tragédie d'amour que cette pièce, tout comme la *Bérénice* de Racine, une tragédie en manière d'oratorio si vous voulez, mais une vraie tragédie où les personnages nous font pénétrer dans leur vie intérieure et nous font assister au drame tumultueux de leurs sentiments et de leurs passions. C'est entre les âmes que s'agite l'action²⁶.

.....
²⁵ *Ibid.*

²⁶ Hippolyte Lemaire, « Théâtres », *Le monde illustré*, 13 février 1892, p. 103.

Bordeaux réserve quelques mots positifs quant à l'originalité de la pièce qu'il ne compare pas à la production ibsénienne, mais aux romans provinciaux de Balzac, où se déroulent de vrais drames intimes « longtemps contenus, préparés de très loin, violents ; comme des tempêtes, où se reflètent des existences en apparence dignes et régulières, et sous cette apparence, agitées de passions effroyables »²⁷. Si le rapprochement du drame de Curel avec la prose balzacienne semble une hypothèse intéressante, il ne faudrait pas oublier la particularité dramaturgique que l'auteur français semble partager avec le géant scandinave : l'envie de se focaliser sur le drame advenu avant le lever de rideau.

L'Envers d'une sainte, c'est le drame du retour après l'absence, l'absence volontaire, persistante, douloureuse grâce à quoi l'on a cru du moins retrouver la paix du cœur perdu. Et l'on s'aperçoit, tout à coup, en revenant, que le temps de l'absence est comme s'il n'avait pas été et qu'il n'est pas en notre pouvoir d'abolir le passé²⁸.

Un drame romanisé l'intrusion de l'épique et ses conséquences

À la lumière de ces observations des chroniqueurs, l'aspect principal du drame qui retient leur attention réside dans le débordement générique de celui-ci (dans sa forme ouverte, ou, comme l'appelle Sarrazac, rhapsodique). C'est dire que pendant la rédaction du texte, l'auteur français a librement recours à « la matière romanesque » qui lui permet d'assouplir les contraintes rigoureuses de la forme canonique. En effet, *L'Envers d'une sainte* s'inscrit dans le phénomène de la deuxième phase de la romanisation prônée aux temps des naturalistes qui « dédramatisent l'écriture des dialogues ; ils transforment le temps en durée, l'ac-

.....
²⁷ Henry Bordeaux, « Le théâtre de M. François de Curel », *La Revue Hebdomadaire*, n° 19, 10 mai 1919, p. 244.

²⁸ *Ibid.*

tion en état psychologique, l'événement en récit, le lieu en paysage, le protagoniste en point de vue sur le monde »²⁹. De cette particularité couramment attribuée à l'œuvre de Curel même vers la fin de son activité, témoignent certains commentateurs des années 1920 qui continuent à l'accuser d'avoir perverti l'art dramatique traditionnel. À ce propos, Henry Fouquier déclare haut et fort que la pièce est tout simplement ennuyeuse à cause de son caractère éminemment « épique », donc étranger à l'art dramatique : « les gens qui vont au théâtre pour être amusés ou pour être émus par de gros incidents dramatiques ne seront pas ici à leur affaire »³⁰. Selon plusieurs autres critiques, l'œuvre de Curel ne rappelle pas un drame car il est sobre d'incidents et pauvre de péripéties, la structure du texte ressemblant plutôt à un roman qu'à un texte de théâtre. Si cette comparaison avec le roman revient à plusieurs reprises, cela veut dire tout simplement que, selon les chroniqueurs, la pièce semble dépourvue d'un des éléments primordiaux du drame : l'action. Et, en effet, en étudiant le texte de plus près, on se rend compte que c'est la situation et l'atmosphère dans lesquelles se meuvent les personnages qui priment sur l'« assemblage des actions accomplies » de la fable canonique.

Patrice Pavis définit l'action qu'il considère comme une « suite d'événements scéniques essentiellement produits en fonction du comportement des personnages, l'action est à la fois, concrètement, l'ensemble des processus de transformation visibles sur scène, et, au niveau des personnages, ce qui caractérise

.....

²⁹ Muriel Plana, « Romanisation », in : Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 190. Pour en savoir plus consulter : Muriel Plana, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'Annuaire théâtral*, (33), 2003, p. 31-45.

³⁰ Propos rapportés dans l'historique de la pièce, in : François de Curel, *L'Envers d'une sainte*, in : *Théâtre complet 2*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1920, p. 15.

leurs modifications psychologiques ou morales »³¹ et Alphonse de Parvillez de souligner les attributs essentiels de l'art dramatique : « le théâtre doit intéresser sa clientèle. Le moyen le plus naturel pour y arriver est l'action. Une aventure se déroule, le sort d'un ou de plusieurs individus est en jeu, le spectateur se dit : "Comment cela finira-t-il ?" À l'auteur de faire en sorte que la question nous captive jusqu'au bout. Qu'il y emploie toute son adresse »³². Ainsi, la fable devrait reposer sur une relation causale permettant l'enchaînement aussi rigoureux que conséquent des actions entre elles. Ce système assurant la liaison chronologique entre les faits, tend à sauvegarder la tension dramatique qui s'accroît dès les premiers éléments perturbateurs jusqu'à la catastrophe finale. Pourtant, dans la pièce de Curel, on n'assiste plus à une construction du « bel animal » aristotélicien. De fait, pas de scène d'exposition, pas de nœud dramatique, pas de péripéties et, enfin, pas de dénouement. Dans cette nouvelle approche, qui rappelle les recherches formelles d'Ibsen, de Strindberg ou de Tchekhov, on découvre un paradigme insolite reposant non plus sur la dynamique de l'action, mais sur le *récit* des personnages qui ne relate pas tout simplement ce qui s'est passé derrière les coulisses, ces retours dans le passé visant à mettre en lumière les raisons qui ont conduit à l'événement conflictuel représenté sur scène. Ce *récit*, dont il sera question plus loin, bloque le processus classique de progression dramatique, préparant le terrain à la réflexion, liée en l'occurrence, à la pure rétrospection. En témoignent plusieurs prises de parole des personnages qui, en effet, semblent jouer un rôle de narrateurs. À titre d'exemple on pourrait citer la confession que Christine fait devant Julie à propos de son défunt père. Les paroles dictées par le mourant à la jeune fille qui sera chargée par la suite de les transmettre à sa cousine n'est pas un « discours mélodramatique » visant à émouvoir le

³¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 8.

³² Alphonse de Parvillez, « L'incomplète victoire de François de Curel », *Études*, t. 195, n° 10, 20 mai 1928, p. 436.

public. Elles ne servent pas non plus à expliquer les événements qui se produisent sur scène ou qui se sont produits dans les coulisses. Il ne s'agit pas d'une analepse explicative qui informe le lecteur/le spectateur sur les causes du conflit dramatique actuel. Cette intrusion narrative permet de comprendre et de mettre en avant la fragilité psychique de l'ancienne amante qui n'a jamais cessé d'aimer Henri. Les mots de Christine, qui ne sont que ceux du bien-aimé de Julie, découvrent les conséquences néfastes des choix entrepris par les deux femmes dans le passé :

Presqu'à la fin de sa maladie, alors qu'on n'avait déjà plus d'espoir, un matin que j'étais seule auprès de papa, il m'a fait signe de me pencher sur son lit, m'a serrée dans ses bras de tout ce qui lui restait de forces et m'a dit : « Christine, écoute et n'oublie jamais... Il s'agit de ta cousine Julie, la religieuse... Elle a eu à se plaindre de moi et je le regrette profondément. Je meurs en pensant à elle... Si, un jour, tu crois la consoler en le lui disant, fais-le... Pourtant, je t'engage à t'assurer d'abord que tu ne réveilleras pas inutilement de douloureux souvenirs. En tout cas, je veux que tu ne négliges aucune occasion de lui témoigner une grande amitié... Sois comme sa fille... Tu comprends, c'est une espèce de réparation dont je te charge³³.

En se rappelant la définition de l'action que nous propose Pavis, selon lequel celle-ci se manifeste également « au niveau des personnages » qui, inscrits dans le système actantiel, « définissent les fonctions syntaxiques intervenant successivement dans la progression de l'action »³⁴, on est conduit à constater dans la pièce de Currel l'absence de héros compris comme agents actifs. En effet, les personnages censés agir et contribuer au développement dynamique de l'action sont amenés à ressasser leur passé, ce qui fait enrager les sympathisants de « la pièce bien faite », habitués aux intrigues rocambolesques, retournements brusques censés retenir l'attention du public. Ici, contrairement aux sacro-saintes règles normatives du drame, rien ou peu se passe, le tout étant concentré sur la vie intérieure de l'héroïne.

³³ François de Currel, *L'Envers d'une sainte*, op. cit., p. 76.

³⁴ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001, p. 78.

Cet immobilisme, ou pour reprendre les termes chers à Maeterlinck, le statisme de la pièce permet à l'auteur de mener une enquête psychologique sur sa protagoniste au détriment de la dynamique dramatique. Louis Ganderax apprécie cette approche, originale pour un auteur français, qui annonce indéniablement un nouveau paradigme dramatique : « la simplicité de la composition, l'intimité de l'atmosphère, la sincérité des figures, l'intensité de la vie personnelle, tout ici me rappelle ces chefs-d'œuvre, et jusqu'à certaine monotonie magistrale »³⁵. Pourtant, en dépit de la « monotonie », que tout romancier peut se permettre quand il jugera important d'élucider une question particulière, le texte de Currel ne cesse d'être un vrai drame :

Mais un tableau, mais une réunion de caractères n'est pas un drame, est-ce un drame que *L'Envers d'une sainte* ? Oui, certes. Au couvent, cette malheureuse a pu s'enterrer vive. Les germes des passions, comme les grains de blé dans une sépulture égyptienne, ont gardé leur énergie dans cette autre sépulture et maintenant, au plein jour, en plein air, c'est une éclosion — magnifique. Par une série de contre-coups, chez les âmes voisines, fleurissent le désespoir et la douleur et c'est une âme de jeune fille, c'est une âme de mère qui s'entrelacent, de part et d'autre, à celle-là. Toute une végétation, avec sa croissance, avec ses luttes, et qu'il nous est donné de considérer minutieusement³⁶.

C'est ainsi qu'au drame agonistique succède un drame « de nature ontologique ». À l'instar de Maeterlinck, le dramaturge français change de perspective : il ne désire point présenter un moment sensationnel d'une existence, mais se focaliser sur l'existence elle-même. Dès lors, des personnages repliés sur eux-mêmes se livrent à des réflexions sur la vie, ce qui leur ôte le nimbe de la « combativité dramatique ». Au lieu d'agir, ils semblent subir les malheurs qui les accablent ; loin de s'insurger contre les vicissitudes fâcheuses, ils préfèrent sombrer dans la vi-

.....
³⁵ Louis Ganderax, « Chronique théâtrale », *La Revue Hebdomadaire*, n° 69, 16 septembre 1893, p. 458.

³⁶ *Ibid.*, p. 459.

visession de leur âme tourmentée tels les rêveurs et les distraits de Tchekhov. Cette nouvelle dimension psychologique, dont a été souvent créditée la dramaturgie d'Ibsen, n'est pas passée inaperçue pour quelques rares journalistes qui n'ont pas hésité à saluer l'originalité de la plume de l'écrivain. À titre d'exemple, on pourrait citer Henry Céard qui défend fermement la pièce contre les poncifs du théâtre de Boulevard :

Les fabricants dramatiques pourront émettre toutes les justes observations qu'ils voudront, ils ne me persuaderont pas que cet auteur-là est dépourvu d'entente scénique qui a su rendre sensible les péripéties d'une action tout intellectuelle et rendre intéressantes les complications d'une intrigue sans manifestations extérieures et qui existe seulement dans le cerveau des personnages³⁷.



14. Alfred Binet
Photographe inconnu
commons.wikimedia.org

.....
³⁷ Propos rapportés dans l'historique de la pièce, in : François de Curel, *L'Envers d'une sainte*, *op. cit.*, p. 16.

De fait, Alfred Binet, en tant que psychiatre, apprécie « chez lui une tendance marquée à représenter ses personnages par le dedans »³⁸. Cette approche psychologique pousse l'écrivain à adopter une forme absolument nouvelle qui puisse témoigner des errements intérieurs de sa protagoniste. Curel déplace visiblement le poids de l'action dramatique sur le drame de la femme, la structure épique permettant d'exposer les méandres de sa psyché :

En tant qu'auteur dramatique, il faut remarquer que M. de Curel ne part point d'une énigme de sentiment à résoudre, mais d'un fait particulier, créé par son imagination. La psychologie ne vient qu'après ; elle est extraite des faits. Nous noterons encore que ce fait, qui sert de point de départ à la pièce, n'en est souvent pas la scène maîtresse, le point culminant, ce que M. Sarcey appellerait la scène à faire ; c'est une conception autour de laquelle il se fait un accroissement dans tous les sens³⁹...

En effet, le drame de Curel est statique en ce qui concerne l'action au sens traditionnel du mot, mais ceci ne veut pas dire qu'il n'y a pas de conflit qui, le cas échéant, se situe plutôt au niveau intrasubjectif qu'interhumain. Le dramaturge présente l'étude de l'âme d'une religieuse qui doit faire face à ses propres combats intérieurs. Il en est de même avec d'autres figures féminines, et plus particulièrement Jeanne et Christine, qui, tout en prenant part à un affrontement avec Julie, n'hésitent pas à dévoiler devant nous les doutes ravageant leur âme déchirée. Dans ce contexte, on constate un espace foncièrement romanesque dans « un espace inédit et complexe où le temps est soumis aux mêmes opérations et aux mêmes distorsions que dans un roman moderne »⁴⁰.

.....
³⁸ Alfred Binet, « François de Curel, notes psychologiques », *L'année psychologique*, 1894 vol. 1, p. 123. p. 119-173.

³⁹ *Ibid.*, p. 123.

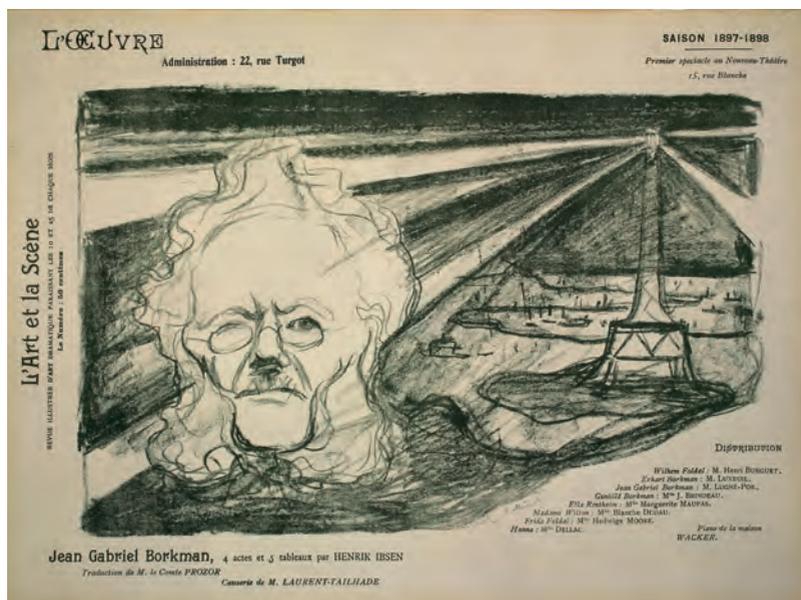
⁴⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « Jacques Lassalle ou la tentation du roman », *Registres* n° 5, Décembre 2000, p. 13.

À la recherche d'un autre drame

Le statisme de l'œuvre (donc l'absence de progression dramatique), l'immobilisme des personnages qui rappellent plutôt des êtres abouliques que des héros prêts à déployer leur énergie, tels sont les ingrédients principaux de *L'Envers d'une sainte* qui semble saper les fondements de la forme aristotélo-hégélienne du drame. Qui plus est, comme nous l'avons vu plus haut, certains déclarent que cette œuvre n'a rien à voir avec le drame. Et ceci serait confirmé par l'absence de l'action, un élément essentiel de la forme canonique. Pourtant, la déconstruction de la forme ancienne ne signifie pas que l'auteur français ne tente pas de nous révéler un autre drame, « drame plus en prise sur le monde. Plus philosophique en quelque sorte »⁴¹. Dans ce contexte, force nous est de constater que le dramaturge renvoie le « drame primaire » au second rang pour privilégier le « drame vécu » qui se déroule librement, c'est-à-dire, en ne pouvant pas se conformer à des règles aussi contraignantes que dépassées, et surtout contraires au cours de la vie. De fait, en étudiant de près le texte de Curel, on découvre que l'écrivain change d'optique et, pour citer Sarrazac, il se détourne du « drame-dans-la-vie » pour embrasser la poétique du « drame-de-la-vie ». Dorénavant, on pourrait qualifier cette œuvre de « drame analytique » pour cette simple raison qu'en renonçant à une action au présent, elle se construit sur une action puisant dans un passé affligeant qui s'empare du présent stagnant. C'est cet autre drame, qui s'est déjà consommé dans le passé, qui va revivre à travers les souvenirs des personnages. L'évocation du passé ne provoquera pas l'avancement de l'action dramatique, mais sa présence terrorisera des créatures incapables d'échapper à son joug.

.....
⁴¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 36.

Tout au long du drame, nous allons découvrir petit à petit tous les événements sombres qui ont bouleversé à jamais la vie des Renaudin, toute scène apportant de nouveaux détails sur un passé refoulé. Tout a commencé par l'amour qui liait Julie à Henri, mais ce dernier, qui n'a pas tenu sa parole, s'est marié avec Jeanne. Ne supportant pas cet affront, Julie tente sans succès de tuer sa concurrente. Ahurie par son geste meurtrier — et sans conteste, préoccupée d'être arrêtée par la police — la protagoniste trouve refuge dans un couvent où, loin du monde, elle pense pouvoir expier ses péchés. Au cours de ces 18 ans, Julie partage sa vie entre l'éducation de jeunes filles et ses prières. Pendant ce temps-là, Jeanne accouche d'une fille, Christine, et semble mener une existence aussi paisible que sereine aux côtés d'Henri, qui, malheureusement, suite à une maladie, s'éteint prématurément. Suite au décès de l'homme de sa vie, Julie peut enfin retrouver sa famille.



15. Edvard Munch, le programme du spectacle : *John Gabriel Borkman*
commons.wikimedia.org

C'est à ce moment que commence l'action de la pièce au cours de laquelle nous assistons aux interrogations cuisantes de la protagoniste sur son passé, sur ses buts et sur ses mobiles. C'est le passé qui pèse lourdement sur le déroulement de l'intrigue, celle-ci étant réduite aux évocations des supplices psychiques endurés par l'héroïne.

Dès le début de la pièce, les personnages essayent tant bien que mal de se rappeler ce passé aussi lointain que douloureux que, pourtant, personne n'a jamais oublié. Même s'il paraît révolu, ce passé va s'installer petit à petit dans un présent plein de réminiscences, tout en le phagocytant. C'est pourquoi l'évocation d'un drame déjà accompli ne peut pas provoquer une tension dramatique. Les dialogues se focalisent constamment sur des souvenirs, ce qui, contrairement à la forme classique du drame, ne contribue pas à faire avancer l'action, elle semble répertorier des fragments de ce passé douloureux dont personne ne réussit à s'évader. En traversant le seuil de la maison natale, Julie est aussitôt saisie par le temps qui lui semble suspendu : « Il me semble que c'est un rêve... que j'ai tout quitté hier ! »⁴². Pourtant, en pénétrant dans l'habitation, tout lui rappelle la figure de l'amant décédé : « Je heurte à chaque pas ce mort et je dois l'accueillir de sang-froid !... Des impressions que je croyais à jamais éteintes renaissent. Je suis assaillie de toutes parts... (*s'approchant de la fenêtre.*) Ce jardin, tenez, il n'est pas un détour d'allée, pas un arbre, pas une touffe de lilas qui n'évoque un souvenir... »⁴³. C'est ainsi que tous les dialogues tournent autour de ce temps lointain qui revit à travers les souvenirs. Comme dans *John Gabriel Borkman*, nous assistons à des scènes pendant lesquelles les malheureuses dévoilent progressivement, un à un, devant le public tous les secrets de ce passé traumatisant. Pour rendre compte de la méthode dramatique de Currel, il suffit

.....

⁴² François de Currel, *L'Envers d'une sainte*, op. cit., p. 48.

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

de citer l'entretien entre les rivales qui se souviennent d'un épisode obscur et c'est à la coupable qui insiste pour l'évoquer en présence de Jeanne, comme si la religieuse s'attendait à entendre l'acte d'accusation. Ainsi, Julie ne manque pas de rappeler l'événement fâcheux qui a précipité sa décision de trouver asile dans un couvent :

Julie : Vous étiez enceinte... Nous traversions le ravin sur une planche étroite, moi derrière vous... Un faux pas qui me précipite sur votre dos... Vous tombez... Toutes les apparences d'un accident y étaient... Maman a été prise au petit cri que j'ai poussé, comme quand on glisse et qu'on se raccroche à sa voisine. Pendant que nous nous empressions autour de vous, mon regard a rencontré le vôtre, et j'y ai lu ces mots : Elle a voulu me tuer !...

Jeanne : J'ai senti que votre poussée n'était pas involontaire. Alors, en effet, j'ai eu la révélation de tout : votre amour, votre jalousie...

Julie : Mon crime... Et pourtant vous avez gardé le silence... Sans votre grandeur d'âme je passais en cour d'assises et au lieu du Sacré-Cœur j'arriverais de Nouméa.

Jeanne : Julie !

Julie : Je vous dois de n'avoir pas été chassée comme une malfaitrice sous les yeux de celui dont je tenais par-dessus tout à conserver l'estime. Vous m'avez sauvée d'un de ces désespoirs auxquels on ne survit pas... Je perdrais mon temps à vouloir exprimer par des mots combien je suis votre obligée, mais j'apporte la résolution bien arrêtée de ne pas réclamer même une parcelle de la mémoire d'Henri. S'il faut promettre de ne pas aller sur sa tombe, j'y suis prête... Il a été à vous, il reste à vous... Je me suis donnée à Dieu et ne croyez pas que je me sois reprise...⁴⁴

Parfois les femmes se laissent aller à des confidences qui tournent toujours autour du passé. Jeanne dit à Julie que malgré les années heureuses qu'elle a passées avec Henri, un certain malaise s'est installé entre elle et son époux :

Sachez donc qu'à un certain moment votre image est venue se placer entre Henri et moi. [...] La froideur d'Henri s'accroissait de jour en jour... Tout de suite j'ai soupçonné qu'il pensait encore à vous... Mais ce n'était pas une certitude, car je le savais très contrarié de n'avoir pas de fils et depuis mon... accident, il m'était impossible d'espérer une nouvelle grossesse.

.....
⁴⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

J'ai fini par m'expliquer avec Henri... Je lui ai dit que son attitude me peinait d'autant plus qu'il m'en voulait probablement de ne pas lui donner de garçon... Il a répondu avec bonté que je n'étais pas responsable d'un malheur...⁴⁵

L'animosité de Julie envers sa rivale donne lieu à l'amorçage du conflit interpersonnel. En effet, le dramaturge peint une « âme en peine », une femme malheureuse prête à bouleverser la vie de Christine, la fille de son défunt amoureux. C'est ainsi qu'elle pourrait ruiner les plans de son ancienne concurrente qui envisageait le mariage de sa fille. De fait, Julie inculque à la jeune femme l'idée de rompre avec son fiancé et de poursuivre la vie pieuse d'une religieuse loin des mondanités vaines (juste comme elle l'a fait elle-même), ce qui sans aucun doute attristerait sa mère. Christine s'incline devant cette suggestion et se met à rêver d'une vie exclusivement vouée à Dieu. Cependant, Julie n'est pas capable de faire quoi que ce soit, sa volonté lui fait défaut comme si elle en était dépossédée. Elle ne continuera pas à saper l'avenir radieux d'une demoiselle innocente. Le fait que la protagoniste revienne sur sa décision sera précipité par la visite d'une personne du couvent. Odette, une ancienne sœur et élève de Julie vient voir sa directrice de conscience pour dévoiler à son interlocutrice la vraie nature de cette dernière. Ici, le personnage intervient comme une espèce d'analyste qui tente de rappeler à l'héroïne son comportement pas toujours bienveillant à l'égard des jeunes filles qu'elle avait sous sa tutelle : « Lorsque vous vous empariez d'une jeune âme, vous prétendiez régner sur elle sans partage... Vous aviez toujours une ou deux préférées, dont vous vous occupiez avec un dévouement admirable mais tyrannique. M'arrivait-il, en promenade ou en récréation, de ne pas causer exclusivement avec vous, j'avais à subir de véritables scènes »⁴⁶. C'est au cours de cet entretien que Julie se rend compte des torts

.....
⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

qu'elle a causés à des créatures désarmées et des machinations ignobles qu'elle a ourdies contre le bonheur de Christine. Bouleversée, la religieuse ne dénie point la responsabilité qui pèse sur sa conscience :

vous n'êtes plus qu'une chrétienne d'occasion... Et cela par ma faute, parce que dans mon orgueil je me suis crue capable de guider votre esprit jusqu'à des hauteurs qui ne m'étaient pas accessibles... J'ai causé à votre âme un tort d'autant plus irréparable, qu'à vos yeux ce n'est peut-être pas un tort. [...] Dieu vous envoie pour m'aider à voir clair dans les réduits obscurs de ma conscience... Ce n'est pas à vous seule que j'ai fait du mal. Mon caractère jaloux, mon ardeur conquérante qui, autrefois, provoquaient les sourires de mes élèves, m'ont rendue odieusement criminelle⁴⁷.

Dès lors, Julie est résolue à réparer le mal. Dans une confession d'une sincérité poignante, elle dévoile que ses actes étaient d'une personne « diaboliquement jalouse ». Néanmoins, on serait peu enclin à accuser Julie de préméditation, car elle a agi inconsciemment. De fait, tous ses gestes semblent conditionnés par ce passé qui la vampirise, la privant de toute énergie. Elle rappelle plutôt un spectre qu'un être vivant. Au demeurant, toutes les femmes se meuvent dans un monde aux contours flous, tissé de remords, de rancunes ou de souvenirs malheureux. Que la vie des personnages soit éteinte, sera confirmé par Jeanne qui déclare sur un ton maussade : « pour moi [...] l'existence est finie »⁴⁸, ce à quoi Julie constate qu'elle vit grâce à « une conscience douloureuse »⁴⁹. Julie a rompu les attaches à la vie et dès lors elle mène l'existence insipide d'une prisonnière : « il y a une aridité d'âme qui ne se guérit pas... Je suis une recluse... L'habitude est prise de me renfermer en moi-même... Comprenez aussi que je dois, de mon mieux, continuer dans le monde une existence de religieuse »⁵⁰.

.....
⁴⁷ *Ibid.*, p. 121-122.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

Dans ce contexte, il ne serait pas légitime de constater que Curel renonce entièrement à l'action au sens traditionnel du mot, mais il est tout à fait judicieux de découvrir dans son drame la coexistence des deux actions : l'une se résume par le conflit interpersonnel qui oppose Julie et Jeanne et l'autre se déroule à travers les micros-conflits intrapersonnels dont le siège se trouve dans l'âme de l'héroïne principale. Ainsi, il est impossible de passer outre le différend entre les deux femmes qui, malgré la mort de l'homme dont elles restent amoureuses, se livrent une sorte de lutte. Mais cet affrontement ne correspond pas à des règles canoniques, car Julie et Jeanne désirent révoquer un passé triste juste pour comprendre mieux leurs motivations d'antan. Étant victime du geste criminel de sa rivale, Jeanne est loin de dénoncer son ennemie, tandis que Julie se pose des questions sur les instincts néfastes qui l'ont poussée à essayer d'éliminer sa concurrente. Et quand nous assistons à leurs dialogues pleins d'animosités et de reproches plus ou moins dissimulés, les deux protagonistes ne recourent qu'à la psalmodie de leurs états d'âme, comme si elles tentaient une dernière fois de revenir sur l'ancienne querelle et d'une certaine manière de l'exorciser afin de normaliser leur relation pour le bien de la jeune Christine.

La symbolique des situations

Il serait intéressant d'évoquer à propos de cette œuvre une inclination évidente de l'auteur vers le symbolisme. Nous ne voulons pas dire que Curel s'allie entièrement aux concepts des symbolistes tels que ceux-ci les expriment dans leurs manifestes ou autres textes programmatiques, mais, en débordant les limites d'un simple réalisme, le dramaturge, sans conteste sous l'emprise d'Ibsen, recourt à des images fortes, pleines d'éléments hautement métaphoriques. Ce qu'il faut préciser, c'est que la

revendication des symboles passe toujours par une vision personnelle autant qu'intérieure des personnages. Celle-ci se manifeste à travers les dialogues, ou, les courts soliloques pendant lesquels, les créatures s'adonnent à témoigner de la précarité de la condition humaine.

L'image qui domine dans le drame est celle d'un intérieur quasi claustrophobique dans lequel le drame du passé remonte, tout en envahissant le présent. Les femmes y vivent comme entourées de tous côtés par une clôture qui semble les défendre contre le monde extérieur. Pourtant, tout en restant renfermées par les murs et les arbustes, elles ne sont pas moins encerclées par des souvenirs pleins de rancœurs. Mélancoliques, les protagonistes étouffent sous le poids de ce passé implacable qui, comme nous l'avons vu, revient tel un fantôme à travers les propos des trois femmes :

Dans *L'Envers d'une sainte*, les trois actes se passent dans un salon cosu de la bourgeoisie provinciale ; le théâtre n'a pas d'autre décor ; et cependant l'auteur s'est représenté tout naturellement ce qui entoure ce salon, et notamment un petit enclos plein de souvenirs, qui est situé derrière ; dans le dialogue, les personnages font fréquemment des allusions à cet enclos⁵¹.

De temps à autre, les personnages mentionnent dans leurs discours quelques images qui, loin de constituer une illustration sans signification de leurs récits, servent de commentaire à la situation dramatique du moment ou contribuent à renforcer le message d'un personnage donné. Dans tous les cas de figure, les interlocuteurs recourent à des métaphores pour souligner l'importance de tel ou tel aspect de l'œuvre. Ainsi, au cours de l'acte II, alors qu'Odile, l'ancienne élève de la religieuse, s'apprête à lui reprocher ses manipulations elle évoque un tableau ancré dans sa mémoire :

.....
⁵¹ Alfred Binet, Jacques Passy, « Psychologie des auteurs dramatiques », *Le Temps*, 11 octobre 1893, p. 3.

L'été dernier, dans l'arène de Saint-Sébastien, je voyais un taureau ruisseau d'une sueur d'agonie, le muflé barbouillé d'une bave sanglante, et prêt à fondre sur un de ses persécuteurs, lequel se trouvant pris de trop court, criait à ses compagnons, en leur montrant l'animal exaspéré : « Amusez-le pendant que je recule un peu... » C'est ce qu'ils firent en plantant quelques banderilles dans le cuir de la bête... Il y a, croyez-moi, bien des manières de s'amuser⁵².

À part les images qui fortifient la dimension pragmatique du discours, Curel ne manque pas de concevoir aussi des séquences au cours desquelles les personnages commettent des gestes aussi surprenants que significatifs. Dans la dernière scène, Julie tue un petit merle qui rappelle son destin : celui d'une femme condamnée à errer dans le labyrinthe de ce « nœud de vipères » qu'est son âme :

Julie : Un oiseau !... Je vois son bec entre vos doigts.

Barbe : Justement !... Un petit merle... (*Entrouvrant légèrement les doigts*). Voyez... Est-il mignon !...

Julie : *tendant la main pour le prendre*. Donnez.

Barbe : *le faisant glisser avec précaution dans la main de Julie*. Attention !... Ne le laissez pas échapper... Malgré qu'il ne mange pas encore seul, il vole déjà bien.

Julie : *regardant l'oiseau*. Comme son cœur bat !...

Barbe : C'est qu'aussi vous le tenez à pleines mains...

Julie : *à l'oiseau*. Pauvre petit, on va te mettre en cage... prisonnier, toute la vie !... Sautiller du perchoir à la mangeoire et de la mangeoire au perchoir... et tristement chanter !...

Barbe : Tenez, rendez-le-moi...

Julie : *offrant sa main ouverte sur laquelle l'oiseau est mort*. Le voilà !...

Barbe : Vous l'avez tué !...

Julie : En serrant si peu ! Il a moins souffert qu'à étouffer pendant des années.

Barbe : Ah bien merci !... On vous en donnera des bêtes à soigner !...

(*Elle sort furieuse.*)⁵³

Ce meurtre fortement symbolique marque une résignation de Julie face à sa vie ratée, face à une existence dépourvue de

⁵² François de Curel, *L'Envers d'une sainte*, op. cit., p. 93.

⁵³ *Ibid.*, p. 129-130.

tout sens. Dès lors, elle renonce à sa « liberté » qu'elle cherchait désespérément en dehors des murs du couvent. « J'ai longuement réfléchi... La liberté ne me réussit pas... Pendant trop d'années j'ai été un instrument docile entre les mains des supérieures ; je ne sais plus faire usage de ma volonté... J'ai pris une grande résolution »⁵⁴. Elle décide de revenir au Sacré-Cœur pour y rester jusqu'à sa mort. Elle pourrait encore mettre fin à sa détresse en se suicidant, mais, privée de toute volonté, ou désirant se punir, elle se considère déjà comme une défunte. Par plusieurs points, Julie ressemble à Madame Alving des *Revenants* d'Ibsen, pièce jouée au Théâtre-Libre en 1890, qui constate une nature spectrale de l'être humain sous le joug des forces inconscientes l'enchaînant aussi aveuglement qu'inexorablement à sa chute :

[...] je suis près de croire [...] que nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos père et mère qui coule en nous, ce sont aussi de vieilles idées, des croyances mortes. Elles sont mortes, mais n'en sont pas moins là, au fond de nous-mêmes, et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer⁵⁵.

Dans cette pièce, comme dans *Bérénice* de Racine, rien ne se passe et pourtant les personnages parlent, ressassent sans cesse le dégoût de la vie et finissent par accepter leurs conditions malheureuses : « Dans le drame moderne, c'est la vie elle-même qui persécute le personnage : pris par le sentiment tragique de ne pas exister comme il le désirerait, il mène une vie sans existence, assez passive pour qu'il en arrive à regarder sa propre vie en spectateur, comme un somnambule devant un panorama »⁵⁶.

.....
⁵⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

⁵⁵ Henrik Ibsen, *Les Revenants*, trad. Moritz Prozor, in : *Drames contemporains*, Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 320.

⁵⁶ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Études théâtrales*, 2013, n°s 56-57, p. 173.

L'Envers d'une sainte — bilan provisoire

Quand August-Wilhelm Schlegel s'apprête à donner une définition du drame, il accentue, à l'instar de l'abbé d'Aubignac, l'idée qu'il est le synonyme d'« action » et pas de « récit », « parler » signifiant « agir »⁵⁷ :

... si les personnages expriment des sentiments et des pensées sans exercer d'influence les uns sur les autres, et s'ils se trouvent à la fin dans la même situation d'âme qu'au commencement, leur conversation, qui peut d'ailleurs être fort distinguée, n'excite certainement aucun intérêt dramatique⁵⁸.

Les partisans du théâtre de boulevard ne pouvaient que s'accorder avec les observations de Schlegel. Mais voilà que « l'empire de la fable »⁵⁹ semble remis en cause dans la pièce de Curel. Il n'est plus question de la « grande action » et on assiste à un affaiblissement du personnage en tant qu'agent de celle-ci. D'ordinaire, « on s'intéresse [...] à ce que veut le personnage, à ce qui appartient au domaine de son désir et non à ce qu'il est »⁶⁰. En revanche, Curel se penche plutôt sur le personnage et sur ses dilemmes intérieurs que sur l'armature dramaturgique hégélo-aristotélicienne, la réflexion primant sur la progression dramatique. C'est dans ce contexte que les malheureux de l'auteur français perdent le statut de héros actifs pour être érigés en témoins passifs de leurs infortunes.

La dimension de passivité qui apparaît dans les personnages de Curel se manifeste sur deux plans que l'on appellerait

.....

⁵⁷ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, texte établi par Pierre Martino, Paris, Champion, 1927, p. 282.

⁵⁸ August-Wilhelm Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, tome I, trad. Mme Necker de Saussure, Genève-Paris, Paschoud, 1814, p. 35.

⁵⁹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 53-67.

⁶⁰ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 20.

psychologique et ontologique. En ce qui concerne la première approche, le dramaturge brosse le portrait des protagonistes qui se caractérisent par des diminutions évidentes de la volonté, symptômes présumés d'un état morbide⁶¹ — le dramaturge sachant « peindre le dessus et le dessous des choses »⁶². Julie a beau agir, elle est dépourvue de résolution, de fermeté et avant tout d'énergie ; on lui aurait enlevé, pour ainsi dire, des attributs inhérents au personnage qui « s'identifie à travers ce qu'il fait »⁶³. Le dramaturge semble mettre en œuvre un personnage qui n'est jamais complet et qui, en dépit de ses efforts, ne pourra jamais se réaliser pleinement : « En tant que sujet, je ne coïncide jamais avec moi-même : moi, sujet d'un acte de conscience de soi, je dépasse le contenu de cet acte ; et ce n'est pas une discrétion abstraite, mais éprouvée intuitivement par moi ... une porte dérobée en dehors du temps — je n'y vois pas toute ma personnalité »⁶⁴.

Dans cette pièce, les femmes se meuvent « avec des apparences de liberté »⁶⁵, mais elles ne vont pas au-delà des mots : au lieu de passer à l'acte, elles s'engouffrent dans une apathie irréductible⁶⁶. L'aboulie des héroïnes ne permet pas d'ourdir une intrigue avec grandes actions et retournements de fortune. Sans s'affranchir complètement de la forme canonique du drame,

.....
⁶¹ Théodule Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, Félix Alcan, 1896, p. 35-71.

⁶² Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. III, Paris, Louis Conard, 1926-33, p. 158.

⁶³ Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001, p. 77.

⁶⁴ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, « *L'Auteur et le héros* », in : *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 25-210.

⁶⁵ Alfred Binet, *Les Altérations de la personnalité*, Paris, Félix Alcan, 1892, p. 43.

⁶⁶ Cf. « Beaucoup de personnages ibséliens nous intriguent, parce que, dès leur première apparition, on les sent comme paralysés. À chaque instant, ils voudraient peut-être agir pour le mieux, se mettre chaque fois en accord avec leur conscience. Mais ils n'y parviennent pas. Il semble que chez eux un ressort est cassé. Ils ne vont pas même jusqu'au bout de leur pensée. Une angoisse secrète les freine », (Maurice Gravier, *Ibsen*, Seghers, Paris, 1973, p. 97).

l'écrivain semble néanmoins porter un regard attentif non sur des épisodes extraordinaires de la vie de ses personnages, mais sur leur vie aussi mélancolique que banale. À l'instar de Maeterlinck, Curel désire « faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive »⁶⁷. Dès lors, le drame acquiert une étendue ontologique qui met en exergue l'intrajectivité, « le double rapport entre soi et soi-même et entre soi et les forces invisibles, inconscientes qui trament les destinées »⁶⁸. C'est dire qu'au détriment du conflit interpersonnel (pas tout à fait remis en cause), nous assistons dans ces pièces à des micro-conflits qui se déroulent au niveau infradramatique. À travers les dialogues, les protagonistes dévoilent leur vie intérieure, terrain de combat entre de vieux ressentiments et la résignation. Eva Edith Ponticello remarque à ce propos que l'auteur de *La Figurante* « a rendu intéressantes les complications d'une intrigue qui existe seulement dans le cerveau des personnages »⁶⁹. On a désormais affaire à des personnages entièrement réflexifs et introspectifs qui ressassent sans cesse leur passé tragique, le passé qui empiète toujours sur un présent monotone et morose.

Ces opérations visant à mettre en avant la mise en *scène intérieure* de la pièce témoignent du relèvement d'un autre drame, depuis longtemps consommé. De fait, le drame s'ouvre au moment où un autre drame a déjà eu lieu. Et c'est cet autre drame que Curel désire évoquer, ce qui constitue une transgression évidente des règles de la forme canonique, car il se concentre sur le « drame vécu » par les personnages et non sur les contraintes de l'action « au présent ». Il n'est donc pas étonnant de constater

.....
⁶⁷ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 101.

⁶⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Strindberg, L'Impersonnel*, Paris, L'Arche, 2018, p. 58.

⁶⁹ Eva Edith Ponticello, « Le côté psychologique », in : *Les Idées dans les préfaces de François de Curel*, thèse, Montréal, Mc Gill University, 1942, p. 19.

des éléments épiques qui se manifestent par les monologues ou les dialogues permettant aux femmes de rendre compte de leurs malheurs respectifs. C'est au travers de ces soliloques ou faux dialogues que les héroïnes réussissent à se remémorer un passé aussi joyeux que tragique, ce passé étant le pivot de l'intrigue de la pièce.

Edmond Sée, cité plus haut, a déjà signalé dans les années 1920 l'originalité de la plume de Curel. Il apprécie la façon dont le dramaturge traite des sujets problématiques en posant des questions et en esquivant délibérément les réponses. Mais ce qui le touche plus profondément, c'est l'accent que l'écrivain français met sur les égarements intérieurs des malheureux : « le drame se joue dans le cœur, dans la conscience » des personnages, ce qui fait de l'écrivain français un novateur incontestable. Et c'est peut-être dans ce contexte qu'il faudrait chercher des points communs avec l'œuvre d'Ibsen.

D'ordinaires, les auteurs dramatiques nous montrent des personnages évoluant de l'égoïsme à l'abnégation, s'évadant lentement d'eux-mêmes pour aller vers autrui. M. de Curel n'a pas craint de développer la proposition contraire, et avec une sincérité éloquente. Son œuvre est, on peut le dire, « bravement aristocratique » (ce qui vaut mieux qu'une œuvre hypocritement destinée à conquérir la foule) ; et peu importe les tendances, lorsqu'un artiste demeure fidèle à son art !⁷⁰

.....
⁷⁰ Edmond Sée, *Le théâtre français contemporain*, Paris, Armand Collin, 1928, p. 85.

Chapitre III

L'Invitée

ou un drame impossible

Mais tout le mal vient précisément de là ! Il est dans les mots. Nous avons tous un monde en nous, et pour chacun c'est un monde différent. Comment pourrions-nous nous entendre, monsieur, si les mots que je prononce ont un sens et une valeur en rapport avec l'univers qui est en moi, tandis que celui qui m'écoute leur donne inévitablement un sens et une valeur en rapport avec l'univers qu'il porte en lui ? On croit se comprendre, on ne se comprend jamais !¹

Pour ce qui est de l'imitation narrative et en vers, il y faut, comme dans les tragédies, composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin².

L'amour véritable, j'entends l'amour partagé, joue un très petit rôle dans son œuvre, où circulent des personnes inquiètes, secrètes, renfermées, énigmatiques et crépusculaires³.

.....
¹ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Camille Mallarmé, Paris, Gallimard, 1968, p. 26.

² Aristote, *Poétique*, trad. Joseph Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p. 125.

³ Léon Daudet, *Mes idées esthétiques*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1939, p. 155.

Après les premières représentations de *L'Envers d'une sainte*, Curel semble être dans son élément, ce qui est confirmé par la rédaction d'une autre pièce écrite au cours de la même année 1892 : *Les Fossiles*. C'est à ce propos qu'il se souvient de la veine radieuse qui l'a poussé à produire quelques pièces d'affilée : « Les cerveaux ont, comme les volcans, des périodes d'activité... Eh bien, mon cerveau était, à ce moment-là, en pleine éruption »⁴. Cependant, cette œuvre n'a enthousiasmé ni le public, ni la critique, les hommes de théâtre la considérant comme un texte qui ne méritait pas leur attention⁵. Dans ce contexte, cette pièce n'a pas pu avoir d'impact sur la refonte dramaturgique. Cela dit, en dépit de cet échec, Curel n'arrête pas de poursuivre sa vocation. Ainsi, sans se décourager, pendant l'été du 15 mai au 9 juin 1892, l'auteur compose *L'Invitée* qui s'inscrit ouvertement dans le nouveau paradigme dramatique. N'en déplaise aux supporters de la dramaturgie traditionnelle, cette œuvre s'impose pendant quelque temps comme particulièrement originale.

La visite de la mère oubliée

Avant d'analyser la « fable-sujet », une des parties la plus intéressante de l'œuvre, il est opportun, au préalable, de nous pencher sur la « fable-matériau » qui rend compte de l'histoire dont on est à même de reconstituer les phases consécutives. Le

.....
⁴ Propos rapportés dans l'historique de la pièce, in : François de Curel, *Les Fossiles*, in : *Théâtre complet 2*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1920, p. 138.

⁵ « Aussitôt après la représentation de *L'Envers d'une sainte*, j'envoyai à la Comédie-Française le manuscrit de ma nouvelle pièce. Je l'adressais à Claretie avec l'idée que mon récent succès littéraire serait d'un grand poids sur sa décision. Il me répondit sèchement que la Comédie-Française n'admettait que des pièces pouvant être écoutées par ce qu'on appelait autrefois "les honnêtes gens" et *Les Fossiles* n'étant pas, selon lui, dans ce cas, il me les renvoyait », (*Ibid.*, p. 139).

drame, dont la construction ressemble au modèle traditionnel de l'art dramatique, se compose de 3 actes.

La première partie se déroule entièrement à Vienne, en Autriche, où séjourne depuis 16 ans Anna de Grécourt qui, ayant découvert l'infidélité de son mari, Hubert de Grécourt, décide d'abandonner non seulement un époux déloyal, mais aussi ses deux jeunes filles. Dès lors, la femme vit seule, entourée de quelques amis de longue date. Le premier acte semble une exposition censée préparer le terrain pour le développement dramatique ultérieur. De fait, au cours des deux scènes principales, on nous informe sur certains épisodes de la jeunesse de la protagoniste et de leurs retombées sur sa vie actuelle. Tout d'abord, l'entretien d'Anna avec le comte Franz de Tepliz permet à l'auteur de révoquer tous les événements du passé. On apprend le faible de Franz pour son interlocutrice, son amour auquel il a dû renoncer après l'annonce du mariage de celle-ci avec Monsieur de Grécourt. Puis, Hector Bagadais arrive de France avec un message important pour Anna, qui, à ses yeux, malgré l'écoulement du temps, reste toujours une belle femme. Le Français, qui était aussi amoureux d'elle, ne cache pas son émotion face à son ancien objet d'amour. Hector s'empresse d'expliquer à la femme les raisons de sa visite inopinée : il est envoyé par son époux qui ne veut pas empêcher la mère de voir ses filles. Lors de cet entretien, Anna va en apprendre de belles, entre autre, le fait qu'Hubert a répandu le bruit selon lequel son épouse, au moment de délaisser sa famille, était folle. Quelle surprise pour elle de découvrir qu'elle est partie avec un amant. En dépit de la proposition plutôt alléchante, dans un premier temps Madame de Grécourt décline cette invitation, mais, encouragée par Hector et dévorée sans conteste par la curiosité (elle souhaite connaître l'amante de son mari), elle y acquiesce à condition de partir le soir même.

Le deuxième acte s'ouvre sur l'intérieur du manoir, à la campagne, où Hubert de Grécourt vit avec ses filles et sa maîtresse

qui semble faire partie intégrante de la maisonnée. Anna s'insinue dans la demeure en y découvrant ses filles, Alice et Thérèse, qui, tout au début, ne savent rien de l'identité de l'inconnue. Madame de Grécourt reconnaît à peine la demeure dans laquelle elle a passé quelques années. Elle ne cache pas son étonnement quant aux ravages que le temps a exercés sur son conjoint. Celui-ci, qui ne s'attendait pas à la présence d'Anna, semble perplexe, mais profitant de l'occasion, il précise son invitation : lui confier leurs deux filles dont le caractère rebelle paraît envenimer la quiétude de l'habitation. Qui plus est, Hubert voudrait habiter ouvertement avec Marguerite de Raon sans que les filles posent des questions importunes. Anna refuse de prendre la tutelle de ses enfants : « Mon mari ne sait où donner de la tête entre sa maîtresse qui compromet ses filles et ses filles qui poussent à la roue quand la maîtresse les compromet... On veut me mettre sur les bras cette paire de tourterelles qui encombre la cage »⁶. Le rideau tombe au moment où tout le monde s'apprête à prendre le déjeuner.

Le troisième acte semble se focaliser sur la question de savoir si la belle Autrichienne sera enfin disposée à reprendre ses filles et à s'occuper de leur éducation à Vienne. Mais, en même temps, nous sommes témoins d'une conversation touchante entre Anna et son mari. Celui-ci, étant content de la décision de sa femme de ramener les filles à Vienne, revient sur sa condition qui n'est point envieuse. Quant à Anna, elle ne se déclare pas non plus particulièrement heureuse ou, du moins, pas du tout satisfaite face à ses confidences. Qui plus est, la femme confirme à l'homme qu'elle ne l'a jamais trahi, cette révélation ébranlant profondément le conjoint qui paraît regretter son comportement irascible. La pièce prend fin sur cette note quelque peu mélancolique, mais dont la conclusion s'avère en fin de compte positive.

.....
⁶ François de Curel, *L'Invitée*, in : *Théâtre complet 3*, Paris, Georges Crès & Cie, 1920, p. 101.

Le succès mitigé de la pièce — les avis des chroniqueurs

De prime abord, on pourrait constater que l'œuvre ne sort pas du moule de la dramaturgie classique. Ainsi, même en étudiant la réception de *L'Invitée* par la critique, on se rend compte des quelques nouveautés dont les chroniqueurs la créditent. Et surtout, nombreux sont ceux qui voient des liens entre ce texte et le premier que nous avons analysé dans le chapitre précédent.

En effet, c'est au cours des longues répétitions de *L'Envers d'une sainte* que Curel compose en peu de temps sa nouvelle pièce *L'Invitée* qui consacrera enfin sa jeune gloire. À l'instar de son premier succès⁷, le dramaturge semble nous inviter dans son drame à pénétrer les profondeurs de l'âme féminine :

Étant à la recherche d'un sujet, j'ai réfléchi qu'après avoir montré, dans *L'Envers d'une sainte*, une âme d'amoureuse conservée par la vie religieuse, il pouvait être intéressant d'étudier une âme intellectuellement et passionnellement au niveau de la première, mais distraite par une existence mondaine. C'est ainsi que je suis arrivé à concevoir l'aventure d'une Mme de Grécourt rompant avec son milieu, et renonçant pour l'éternité à l'homme de son choix, absolument comme Julie Renaudin. En celle-ci j'avais peint un caractère concentré dans l'étuve monacale, tandis que la première laisse voir ce qui reste d'un caractère de même espèce après des années dissipées en vaines coquetteries⁸.

Confiant en son talent, Curel s'adresse avec *L'Invitée* à Antoine, mais celui-ci n'apprécie pas outre mesure la pièce, tout en

.....

⁷ « ... l'auteur eut le désir de faire une nouvelle pièce ; il n'est point de ceux, nous le répétons, qui collectionnent des idées de pièce. Il pensa qu'il pouvait en quelque sorte revenir en arrière et reprendre son premier scénario qu'il avait abandonné peut-être à tort. Il chercha donc à peindre cette mère qu'on avait fait passer pour folle et qui, s'étant échappée de l'hospice qui la tenait renfermée se retrouve brusquement en présence de ses enfants », (Alfred Binet, Jacques Passy, « Psychologie des auteurs dramatiques, *Le Temps*, 11 octobre 1893, p. 5).

⁸ François de Curel dans l'historique de la pièce *L'Invitée*, in : *Théâtre complet 3*, op. cit., p. 7 (voir l'annexe 2).

la trouvant un peu trop grise. Ne désarmant pas, le dramaturge porte le texte à la Comédie-Française, mais las d'attendre une réponse qui n'arrive pas⁹, il le propose à des lecteurs plus bienveillants. Seul Albert Carré, directeur du Théâtre du Vaudeville et metteur en scène, accepte avec joie cette pièce en promettant à l'auteur une distribution de premier ordre¹⁰ : il envisage aussitôt d'engager Madame Pasca dans le rôle d'Anna de Grécourt. Dès lors, Curel peut enfin être joué pour la première fois sur une grande scène, ce qui, au demeurant, fera regretter à la Comédie-Française la lenteur de sa décision. La première a lieu le 19 janvier 1893 et elle remporte un succès retentissant, mais peu durable (au total 45 représentations, ce qui est modeste, eu égard à l'exaltation initiale). Si on dénigre quelque peu Paul Boisselot qui interprète d'une manière grotesque le rôle d'Hubert de Grécourt, on réserve des mots d'enthousiasme à l'admirable interprétation de Pasca (ce sera sa dernière création) qui contribue considérablement à la fortune du spectacle. De fait, comme le rapporte Camille Bellaigue, l'actrice joue

avec un talent supérieur à toutes les difficultés, avec je ne sais quoi de las, de blasé et de blessé dans la voix, le regard et le geste, avec la fierté, l'ironie

.....

⁹ « Toujours à cette même Comédie-Française, la presse semble faire, à propos de la nouvelle pièce de M. de Curel, *L'Invitée*, jouée avec tant de succès au Vaudeville, un gros et bruyant reproche pour ne pas avoir accueilli, comme il convenait, cette œuvre si littéraire et si distinguée qui devait en effet, être lue au Comité. Il paraît que le lecteur du théâtre, chargé du rapport sur cette pièce, avait conclu, depuis plus de quatre mois, "à son admission à la lecture" laquelle fut tellement retardée que M. de Curel impatienté retira sa Comédie et la porta au Vaudeville où elle fut aussitôt reçue et jouée au bout de quinze jours. M. Jules Claretie, l'éminent administrateur du théâtre français, a fait publier, à ce sujet, dans les journaux, une lettre très explicative, qu'il avait adressée à M. de Curel, pour lui rendre sa pièce, et lui exprimer ses regrets de son trop de précipitation à la reprendre », (Georges d'Heylli, « La Quinzaine », *Gazette anecdotique*, 31 janvier 1893, p. 36-37).

¹⁰ Anna de Grécourt — interprétée par Madame Pasca ; Hubert de Grécourt — interprété par Paul Boisselot ; Hector Bagadais — interprété par Dieudonné (Alphonse Émile Alfred Dieudonné) ; Comte Franz de Teplitz — interprété par Delaunay ; Marguerite de Raon — interprétée par Germaine Orcelle.

souveraine et aussi la profonde tristesse d'une créature qui ne peut plus aimer, mais qui peut toujours souffrir. Une telle artiste fait mieux qu'interpréter : elle collabore¹¹.



16. Madame Pasca
Léon Bonnat

commons.wikimedia.org

L'ensemble de la presse salue ainsi le talent incontournable du dramaturge et fait des compliments à l'adresse des acteurs. C'est toujours Pasca qui est la plus applaudie, mais la « sublime psychologie » des personnages a été bien rendue par tous les comédiens. Dans ce concert élogieux, seul Sarcey garde une note discordante : « Le dialogue est charmant par endroits, mais ce que je suis agacé de marcher à tâtons !... Cette dilettante m'est

.....
¹¹ Camille Bellaigue, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, t. 115, 1893, p. 695.

insupportable avec sa curiosité doublée d'orgueil »¹². Le plus fameux chroniqueur de cette époque reproche ainsi au dramaturge de n'avoir pas créé des personnages aux psychologies bien compréhensibles¹³. Sarcey semble quelque peu outré par le manque de « caractère » des créatures qui, par leur « passivité », perdent de leurs attributs actifs pourtant nécessaires afin de sauvegarder la tension dramatique de la fable. C'est dans ce contexte que le critique n'apprécie pas les contournements de la forme canonique qui, tout en s'avérant novateurs, contribuent inexorablement à la mise en branle du genre. Néanmoins, Sarcey ne réserve pas de mots trop sévères à l'égard de la pièce et de son auteur, car, il arrive à la conviction que de telles excentricités, étrangères à la tradition, ne trouveront pas d'enthousiastes de théâtre. À titre de preuve, il met en exergue un succès modéré du texte de Curel que le public, aux yeux du chroniqueur, n'a pas applaudi en masse. « On affirmait que *L'Invitée* apportait un art nouveau, que c'était le chef-d'œuvre attendu. Le public n'eut pas l'air de penser ainsi : *L'Invitée*, en dépit de ce lancer prodigieux, malgré l'appui du faubourg Saint-Germain, ne fournit qu'un assez petit nombre de représentations, dont les dernières furent plus que froides »¹⁴, ou dans un autre papier de déclarer :

Et je ne cessais de dire : — Mais *L'Invitée* n'a eu qu'un très médiocre succès au Vaudeville, au moins devant le public. Ne me contestez pas ce point de fait.

.....

¹² Propos cités dans l'historique de la pièce par François de Curel, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 21.

¹³ « La plupart des critiques reprochèrent à *L'Invitée* (Vaudeville, 19 janvier 1893) ce qu'ils appelaient l'invraisemblance du postulat : une mère a quitté fièrement le foyer conjugal, parce que son mari la trompait ; elle repartait quinze ou seize ans après, mais en invitée, avec la simple curiosité de voir comment sont ses deux filles, lesquelles, de leur côté, sans être méchantes ni insensibles, songent surtout aux avantages pratiques de ce retour. M. François de Curel blaguait la fameuse voix du sang. Sarcey en était tout scandalisé, au point d'oublier Médée, qui a fait pis que d'abandonner ses enfants, puisqu'elle les a tués, par fureur contre leur père », (Paul Souday, « La vie intellectuelle : François de Curel », *Paris-Midi*, 2 février 1916, p. 5).

¹⁴ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 30 octobre 1893, p. 1.

Tous les quatre ou cinq jours je retournais au Vaudeville, non pour écouter la pièce qui ne m'avait pas plu, mais pour voir la salle, pour étudier sur le visage des spectateurs leurs impressions véritables. J'y étais et vous n'y étiez pas. Je sais donc mieux que vous ce qui s'est passé. Je vous répète que *L'Invitée* n'a eu, devant un public qui se faisait de soir en soir plus rare, que peu de succès au Vaudeville ; elle n'en aurait pas eu du tout à la Comédie-Française¹⁵.

Contrairement à son confrère, Léon Bernard-Derosne admire la pièce qui, loin d'être un chef d'œuvre, confirme les talents incontestables de Curel dramaturge. Cet enthousiaste de *L'Invitée* aime particulièrement l'originalité avec laquelle l'auteur traite ses personnages. Il déclare à propos d'Anna : « cette héroïne [...] n'a certainement rien d'héroïque, et c'est très volontairement que l'auteur lui a prêté des défaillances, des faiblesses et si vous voulez des contradictions qu'il juge inséparables de la nature humaine »¹⁶. Ainsi, en louant les capacités de ses personnages de s'en tenir à la vie, l'écrivain français réussit à créer des figures aussi captivantes que déroutantes : « Voyez ces personnages. Ils sont vrais, précisément parce qu'il se garde de se comporter en suivant les prescriptions d'une logique absolue »¹⁷. Charles Martel attire aussi notre attention sur l'authenticité et donc sur la complexité des créatures humaines en proie à des contradictions évidentes :

Cette étude de refroidissement du cœur humain, d'abolition du sentiment par l'éloignement et le temps a cette étrangeté d'être aussi touchante qu'aucun drame de sensiblerie. On ne peut mieux railler le vieux procédé qu'en faisant pleurer autant que lui par sa négation même. Les personnages posent, en quelque sorte, pour l'indifférence, et, nonobstant, leur sécheresse s'explique si naturellement qu'elle ne les empêche pas d'être intéressants. Ils sont complexes et pourtant clairs, ils sont subtils et pourtant vrais. Vous voyez quel talent il a fallu pour jouer ainsi la difficulté, pour charmer les spectateurs en les déroutant¹⁸.

.....
¹⁵ François de Curel, l'historique de *La Danse devant le miroir*, in : *Théâtre complet*, volume 1, Georges Crès & Cie, Paris, 1919, p. 62.

¹⁶ Léon Bernard-Derosne, « Premières représentations », *Gil Blas*, 21 janvier 1893, p. 3.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Charles Martel, « Courrier dramatique », *La Justice*, 23 janvier 1893, p. 2.

Tout en s'inscrivant dans la même veine, Albert Vély salue aussi les personnages brossés par l'auteur des *Fossiles* à cette exception près que le chroniqueur y voit de « vrais caractères », ainsi qu'une charpente dramaturgique reposant sur des piliers bien solides : « les scènes fouillées très consciencieusement, saupoudrées d'une pointe de naturalisme qui est loin de nuire à la bonne impression qui s'en dégage »¹⁹.

Le drame au passé — le drame au présent

L'Invitée n'est qu'une autre variation d'un thème cher au dramaturge : les vicissitudes de l'âme féminine en proie à la mélancolie et sur ce point l'auteur semble se conformer au nouveau paradigme dramatique qui prend en considération divers plans temporels. Comme dans la pièce précédente, la fable y est, pour reprendre les mots de Sarrazac, *mise en procès*. De fait, au lieu d'une action, basée sur la dynamique croissante créant le mouvement de la pièce, nous assistons à un retour du drame antérieur qui pèse lourdement sur des créatures aussi souffrantes que blasées. C'est dire que la résolution des contradictions et conflits entre les personnages, éléments intrinsèques du drame traditionnel, cède une place primordiale à la réflexion, à une sorte de *reconstitution* d'un passé révolu qui l'emporte sur le présent. Dans l'historique dédié au drame, l'écrivain rapporte, entre autres, les mots de Jules Lemaître qui, tout en appréciant l'œuvre, ne cache pas son étonnement devant les solutions qui dépassent, selon lui, les sacro-saintes règles du drame : « le théâtre, comme on sait, vit d'action, au contraire du roman qui vit de passivité. Or, il n'y a d'agissant dans *L'Invitée* que les deux jeunes filles. Les autres 'sont agis' bien plus qu'ils n'agissent »²⁰ — question que l'on traite

.....
¹⁹ Albert Vély, « Théâtre », *Le Tintamarre*, 22 janvier 1893, p. 5.

²⁰ Propos cités dans l'historique de la pièce par François de Curel, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 19.

plus en détail dans la section qui suit. Plus tard, il nuance son jugement, que l'on pourrait prendre de prime abord comme une critique, en constatant que le drame « est un éminent exemple de ce que le théâtre peut conquérir sur le domaine propre du roman »²¹.



17. Portrait satirique de Francisque Sarcey
dessin de Georges Lafosse, 1875
commons.wikimedia.org

Comme dans *John Gabriel Borkman* d'Ibsen, l'action de cette pièce relate les conséquences de ce qui s'est passé bien avant le lever de rideau. Or, dans une sorte de « pré-action » se situe le conflit conjugal qui oppose le mari volage (Hubert) à sa femme émotive (Anna) qui, incapable de supporter les infidélités de l'époux, décide de quitter le foyer familial, son conjoint coureur de jupons et ses deux filles (Alice et Thérèse) — en écho à la Nora ibsénienne ? — pour retourner dans son Autriche natale. Dès lors, le mari, bouleversé par le geste audacieux de sa femme, clame devant tout le monde que son épouse est tout simplement une personne folle, ce dont sont aussi persuadées les filles.

.....
²¹ *Ibid.*

L'action du drame commence 16 ans plus tard : Hubert, pour des raisons qui seront révélées à la fin du texte, se résout à rendre des comptes et invite sa femme dans sa demeure. Pour le moment, sachons que l'homme, n'ayant au fond du cœur aucune rancune (il a bien compris et reconnu ses erreurs), appelle son ancienne épouse près de ses filles, une conduite que le spectateur pourrait juger être une bonne œuvre. Mais le respectable bourgeois ne pense qu'à se débarrasser de ses enfants et à épouser son actuelle amante que les demoiselles capricieuses n'affectionnent pas beaucoup. C'est Hector, l'ancien admirateur d'Anna et l'émissaire officieux du mari, qui arrive à Vienne avec cette invitation aussi formelle qu'inattendue. Au cours du premier acte, nous apprenons les vrais motifs de la fugue de la femme humiliée, les nombreuses liaisons extraconjugales d'un mari déloyal ainsi que l'existence morne que la protagoniste régit depuis tant bien que mal. L'envoyé insiste pour que la femme rende visite à sa famille, mais Anna semble, du moins au début, incertaine et hésitante. Et plutôt que de prendre une quelconque décision, elle préfère ne rien changer à sa vie grise et insipide. Telle Julie, Anna semble languir dans l'inertie. De fait, dès le début, la femme se montre dépourvue de tout sentiment, comme si elle était apathique et détachée, résignée à son existence confortable, mais privée de joie. On pourrait dire qu'elle est le fantôme d'elle-même, inapte à agir. À la nouvelle de pouvoir revoir ses filles, après des années de silence, elle n'éprouve rien, ce qu'elle ne manque pas de commenter tout sèchement : « Il faudrait être folle de joie et je constate que rien ne tressaille dans mon cœur... »²² Ces mots choquent Hector comme le choque l'indifférence d'Anna (pas du tout simulée) quant à la nouvelle compagne (cette fois-ci sérieuse) de son ancien époux. L'Autrichienne n'est pas seulement insensible à l'idée que sa place a bien été prise par une autre femme, mais elle ricane gla-

.....
²² *Ibid.*, p. 44.

cialement des nouvelles conquêtes de son compagnon volage dont l'âge n'a point amoindri les appétences sexuelles. Quoi qu'il en soit, elle est bien loin de ce monde auquel elle ne s'intéresse plus, lui gardant même un certain mépris. Qui plus est, comme dans la pièce précédente, la protagoniste se considère comme morte, car elle aimait éperdument son mari, mais les affections d'antan sont à jamais éteintes. L'amour malheureux a fait des ravages dans son âme, réduisant la pauvre femme à une silhouette spectrale, dépouillée de tout élan vital. Ainsi, les passions ont laissé la place à une « solitude désertique » dont elle fait part à son interlocuteur de plus en plus ébahi :

Je n'ai pas envie de revoir mes filles !... Quand il a fallu les quitter, j'ai cruellement souffert, mais peu à peu je suis parvenue à l'indifférence. Vous racontiez que les premiers jours mes filles réclamaient beaucoup leur maman, puis qu'elles ont tout doucement cessé de penser à elle. Nous sommes quittes. Ou plutôt non ! Mes filles se souviennent-elles seulement du chagrin qui a si peu troublé leurs jeux ? Moi, devant le vide affreux de mon cœur, je mesure ce qui m'est à jamais refusé... Depuis longtemps je savais ce qu'il en coûte de supprimer en soi les sentiments que Dieu y a mis. On en souffre tant qu'on les garde et on reste inconsolable de les avoir perdus. Allez, mon égoïsme est exempt de sérénité. Rien ne m'attire en France, je ne vois aucune raison pour affronter une aventure grosse de déceptions et je me résigne à demeurer ici avec des peines dont j'ai l'habitude²³.

À la lumière de ces observations préliminaires, on pourrait déclarer que la pièce semble se construire sur le schéma analogue que nous avons vu dans *L'Envers d'une sainte*, à cette différence près qu'ici le passé qui envahit le présent ne le détruit pas comme dans la pièce précédente. *L'Invitée* se ressourc dans un passé révolu qui a laissé des signes indélébiles sur la vie tant des époux en lice que sur leurs petites filles. On ne devrait pas exclure de cette liste deux « frères d'armes » : Franz de Tepliz et Hector Bagadais qui, à l'époque précédant le mariage d'Anna, ne cachaient pas leur amour à l'égard de la belle viennoise. Au

.....
²³ *Ibid.*

demeurant, si les anciens soupirants ont quelque peu perdu de leur sentimentalité d'antan qui s'est estompée au cours des années, ils ont gardé pour elle une tendresse amicale teintée d'une douce nostalgie. Suite à des accusations absurdes, Anna quitte son foyer en renonçant à jamais non seulement à son mariage, mais aussi à ses enfants. L'auteur fait s'écouler 16 ans avant que l'action ne commence. On pourrait y voir le même procédé qui a permis à l'auteur de se focaliser sur la psychologie de sa religieuse. Dans ce drame, nous participons aussi à la rétrospection qui est la clef de voûte de l'œuvre. Et le premier acte, qui sert en quelque sorte d'exposition, nous permet de comprendre les antécédents qui auront un impact décisif sur le présent. Les conversations tout d'abord avec le comte et ensuite avec l'envoyé français nous apportent bien des renseignements sur le passé autant que sur le présent. Lors de ces entretiens, nous apprenons que la femme n'a pas eu d'amant et que sa décision de quitter le foyer n'était pas du tout attribuable à sa prétendue maladie psychique. C'est ainsi que nous découvrons les secrets du passé qui vont se répercuter sur le déroulement de l'action « au présent » :

J'ai aimé passionnément mon mari, je lui ai été attachée au-delà de ce que vous pouvez imaginer. Un jour, j'ai découvert qu'il entretenait une chanteuse de café-concert. Sur l'heure, dans une crise de rage aveugle, sans regarder derrière moi, je me suis sauvée à l'étranger, avec le seul désir de cacher mon désespoir. Jamais Hubert ne s'est douté du vrai motif de ma fuite. Il a supposé que je ne partais pas seule, et, en me l'écrivant, il me priait, pour ménager l'opinion, de ne plus reparaitre en France, où je passerais désormais pour folle. Je n'ai pas daigné répondre. J'acceptais tout. Mon orgueil se révoltait à l'idée d'être calomniée, mais la femme outragée ne voulait, à aucun prix, confesser son humiliation. Moi, la délaissée, je faisais l'infidèle et mon mari pleurait ! Car il a pleuré, me payant ainsi les souffrances que je cachais à tous les regards. Voilà comment, sans procès, sans témoignages injurieux, je me suis rendue libre. Vous m'avez crue folle, c'est morte qu'on aurait dû dire : car je suis réellement morte pour lui²⁴.

.....
²⁴ *Ibid.*, p. 39.

Dès le premier acte, Curel crée une atmosphère qui met en avant l'écoulement des années créant une sorte de clivage temporel entre le présent et le passé qui ébranle les dispositions psychiques des personnages. Ainsi, les créatures de Curel se meuvent dans un monde aux contours un peu flou, où le passé semble s'emparer du présent. De fait, elles semblent attachées primordialement à des réminiscences qui leur permettent de rendre compte de la situation du moment. Dans ce contexte, le dialogue qui dans la version traditionnelle sert à soutenir la tension dramatique, ici se limite à répertorier diverses rétrospections censées donner les solutions au mal qui les travaille. Pourtant, en s'accrochant uniquement à ce passé, devenu quasi mythique avec le temps, les protagonistes ne peuvent pas se débarrasser de ce bagage encombrant. Il suffit de citer un dialogue qui témoigne de la résurgence du passé et de l'enchevêtrement de celui-ci avec le présent :

Anna : Dieu sait quel épouvantable désespoir j'ai ressenti en quittant mes filles... J'ai passé des années à couper un à un les liens qui me rattachaient au bonheur perdu, et aucun d'eux n'est tombé sans que j'aie versé des torrents de larmes ! N'y a-t-il pas quelque audace, maintenant qu'à force de tortures j'ai conquis la paix, à m'offrir une maternité qui promet des fruits amers... Vous avez eu autour du cou les petits bras de vos bébés qui bégayaient à votre oreille leurs gentilles bêtises, chaque jour allongeait d'un anneau cette longue chaîne d'impressions douces dont est faite la tendresse des parents... Chérissez vos filles, vous y êtes plus exercé que moi...

Hubert : Je ne m'attendais pas à cette résistance... car enfin, si rien au monde ne vous inspire d'affection, que cherchez-vous ici ?

Anna : Ce qui n'y est plus ! Il y a bel âge que les vivants me paraissent inoffensifs, mais je gardais la terreur des fantômes. (*Fixant sur lui un regard plein d'ironie.*) M'en voilà délivrée ! Je suis dans leur repaire, et c'est moi qui leur fais peur, car ils ne se montrent pas. Grâce à vous, je partirai guérie de la maladie du souvenir, la plus cruelle de toutes²⁵.

La décision d'Anna de se libérer du poids du passé étale devant nous deux plans ou axes temporels sur lesquels se déroule

.....
²⁵ *Ibid.*, p. 84-85.

simultanément l'action de la pièce. Ainsi, nous assistons à un drame qui semble se passer « au présent », ce qui se manifeste par la mise en œuvre des conflits entre les personnages, mais, en même temps, cet affrontement résulte ou tient son origine des mésaventures occasionnées dans un temps certes révolu qui, néanmoins, a toujours un impact sur les événements en cours. Dès lors, il est indiscutable que le dramaturge privilégie l'expression du passé qui permet aux personnages de se livrer à des rétrospections personnelles, ce qui ne l'empêche pas de l'amalgamer avec le présent. Dans tous les cas de figures, comme nous l'avons vu dans *L'Envers d'une sainte*, Curel recourt encore une fois à ce procédé de dédramatisation afin de mieux exposer les hésitations psychologiques des personnages. Tout en restant un élément étranger par rapport à l'esthétique traditionnelle du drame, l'intrusion de l'épique s'inscrit parfaitement dans la refonte de la forme canonique annoncée au tournant du XX^e siècle. Elle n'influe pas exclusivement sur la structure du drame, mais aussi sur le statut des personnages qui sortent aussi du commun.

Les abouliques : des personnages *agissants* aux personnages *réflexifs*

Le texte de Curel rappelle quelque peu la « pièce bien faite », ce qui est le plus visible à travers les personnages qui, entraînés dans l'intrigue, s'apprêtent à affronter les écueils afin de les contourner. De toutes les créatures du drame, qui ressemblent encore aux héros qui pullulent dans la forme canonique, ce sont les deux filles qui souffrent sous la tutelle paternelle. Ce sont elles qui préparent un plan permettant de les unir avec leur mère miraculeusement retrouvée saine et sauve. Et pour y réussir, elles n'hésitent pas à manipuler tantôt Marguerite, tantôt Anna, sans oublier leur père hébété quelque peu par la situation. Dans cette perspective, *L'Invitée* se différencie de la première pièce par l'intersection

de deux types de personnages : d'un côté, il y a des demoiselles qui, désabusées par une vie campagnarde, rêvent de mener une vie mondaine, ce qui les motive à prendre l'initiative ; de l'autre, on a affaire à des figures quelque peu lassées autant que flegmatiques qui semblent désarmées face à leur destin monotone. Contrairement au drame précédent où toutes les protagonistes s'avèrent *passives*, ici, à côté des personnages *réflexifs*, on note la présence de leurs avatars. Néanmoins, quand Sarrazac étudie les cas des personnages plutôt « récitants » qu'« agissants », il est loin de leur attribuer une « passivité absolue », mais, en s'inspirant de Blanchot, il préfère utiliser le terme de « passivité active » : « le personnage peut donc être en même temps passif et actif. Ce qui signifie que le personnage qu'on qualifiera de "spectateur", de "réflexif" ou de "récitant" ne cesse jamais d'être un personnage *dramatique* »²⁶. En regardant de plus près les protagonistes d'Anna et d'Hubert on remarque qu'ils essaient de remédier à leur situation du moment, en faisant ainsi penser à des personnages parfaitement actifs propres à la forme canonique du drame, mais leur emballement initial s'estompe pour, à la fin, ne pas aboutir à une conclusion favorable pour eux. Anna au cours du premier acte semble décidée à agir quand elle a enfin pris la résolution de se rendre en France :

Eh bien ! Je me fais fête de tomber dans ce petit ménage placidement criminel. Avec mon caractère facile, pas de danger que je prenne les choses au tragique. J'arriverai, très bonne enfant, ne m'apercevant de rien, bête et gentille comme tout. Ce sera d'abord un grand émoi dans la fourmilière, puis bien vite l'apaisement et la reprise du train-train habituel. Alors, je songerai au retour après m'être offert à peu de frais un spectacle d'amateur²⁷.

Pourtant, prête à agir, la protagoniste ne semble pas consciente des vrais mobiles qui la poussent à revoir sa famille.

.....
²⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 219.

²⁷ François de Curel, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 52.

Pense-t-elle à se venger ? Désire-t-elle revoir son époux et faire effet sur lui ? Est-elle curieuse de voir sa rivale et de lui tenir tête ? Ou, même à son insu, a-t-elle tout simplement hâte de connaître ses filles ? Peu importe les ressorts de son acte, mais on peut être sûrs, comme elle-même le précise, de la voir apprécier le « spectacle d'amateur » auquel elle regretterait de ne pas participer. Cette remarque nous en dit long sur son rôle, celui d'un spectateur qui assiste à une pièce de théâtre. Dans ce contexte, Anna semble du moins au début active quand elle ne manque pas d'initiative, mais, somme toute, elle n'est jamais capable de changer quoi que ce soit dans sa vie et finit toujours par prendre la fonction d'une observatrice aussi distante que mélancolique. Elle s'octroie le plaisir de scruter les mouvements de son mari se démenant tant bien que mal dans sa demeure.



18. *Images galantes et esprit de l'étranger*
Berlin, Munich, Vienne, Turin, Londres (1905)
John Grand-Carteret
commons.wikimedia.org

Si on voulait dresser un « portrait-robot » de la femme, force nous serait de la décrire comme une créature à la volonté affaiblie ; elle serait le contraire de Mme de Raon, nouvelle compagne de son conjoint qui, aux yeux d'Hector, « est très jeune de caractère »²⁸. Cette remarque n'est pas anodine, car elle suggère que la belle viennoise est dépouillée de vigueur et de toute initiative. Il est curieux de noter à ce propos qu'à la suite de cette observation, Anna change inopinément d'avis et se dit prête à partir instantanément. On pourrait supposer que cette décision brusque serait un élément déclencheur de l'action « proprement dite », les vieilles animosités pouvant facilement renaître et donner cours à de nouvelles querelles dans les actes à venir, mais les spectateurs pourraient être bien déçus par le cheminement ultérieur du drame.

Quand Anna revoit enfin ses filles (acte II), elle semble toujours indifférente, les scrute, comme si elle voulait reconnaître ses propres traits dans les enfants qui sont devenues pour elle des êtres étrangers. Alice et Thérèse découvrent que leur mère n'a jamais été folle, comme on voulait le leur faire croire, et désirent dorénavant s'en aller avec elle afin de tourner le dos à ce monde insupportable où elles vivent sous la tutelle du père et de sa maîtresse agaçante²⁹. À un moment donné, les anciens conjoints se retrouvent dans un tête-à-tête qui rappelle plutôt une conversation bien aimable entre deux vieux amis qu'une confrontation entre deux adversaires. Cette rencontre est une grande déception surtout pour Anna. Celle-ci trouve son mari « magot », un personnage plus ou moins grotesque qui ne rappelle plus ce jeune homme gaillard qu'elle aimait profondément. Alors, elle se rend compte que le ressentiment qu'elle gardait envers lui, pendant ces longues années, s'avère en fin de compte

.....
²⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁹ On peut constater que ses filles sont les seules capables de changer de vie, et partant, elles rappellent les protagonistes de l'« ancien théâtre ».

aussi dérisoire qu'insensé au même titre que son attachement sentimental à cet homme inconstant. Face à celui qui lui inspirait autrefois de l'affection, elle constate désabusée : « voilà l'être ridicule pour l'amour duquel je me suis rendue extraordinairement malheureuse »³⁰. Ainsi, tout au long du deuxième acte, le mari et la femme s'entretiennent au sujet de leur existence, chacun s'accrochant à la révélation d'événements du passé. Le dialogue n'a rien de dramatique, car il ne contribue pas à faire avancer l'action. De fait, le couple tente de faire un bilan plutôt mitigé de leurs vies respectives. Quand on les écoute pérorer, on a l'impression que tout converge vers la discussion sur le temps qui s'écoule inexorablement, ce temps impitoyable qui a arraché à jamais leurs sentiments : ailleurs, la Viennoise affirme son désintéret pour les mondanités :

Il y a bel âge que les vivants me paraissent inoffensifs, mais je gardais la terreur des fantômes. (*Fixant sur lui un regard plein d'ironie.*) M'en voilà délivrée ! Je suis dans leur repaire, et c'est moi qui leur fais peur, car ils ne se montrent pas. Grâce à vous, je partirai guérie de la maladie du souvenir, la plus cruelle de toutes³¹.

Ainsi, le dialogue qui rappelle par moments le soliloque, prend la forme d'un témoignage de personnages malheureux qui étalent leurs drames intérieurs. Telles les marionnettes humaines de Maeterlinck, Anna et Hubert semblent livrés aux forces inconscientes de leur existence tragique vécue au quotidien. Ce statisme apparent permet au public de pénétrer dans le vif de l'action dramatique qui n'est autre que la reconstruction des états d'âme des protagonistes. Dès lors, renonçant à « une grande collision », François de Curel préfère présenter une série de « micro-actions » qui se déroulent dans l'âme des époux. Ainsi, tout en mettant l'accent sur la figure d'Anna, le dramaturge donne aussi la parole à son conjoint repent.

³⁰ François de Curel, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 76.

³¹ *Ibid.*, p. 85.

En dépit de tout le travail de sape que nous propose Curel, le dialogue de la pièce semble de temps à autre obtempérer à des attributs traditionnels. De fait, l'entretien entre Marguerite et Anna a des traits parfaitement conflictuels, ce qui pourrait corroborer la thèse selon laquelle le dramaturge ne s'éloigne point des prérogatives de l'art classique. Seulement, cet échange de paroles entre les deux femmes qui visiblement ne se témoignent pas de sympathie, permet à Curel de mettre en avant l'expression de leurs sentiments respectifs. Quand l'Autrichienne affronte Marguerite, qui a pris sa place aux côtés de son mari, elle se comporte comme une femme dont l'amour-propre l'encourage à tenir des propos ouvertement désobligeants sur le compte de son époux :

Anna : Qu'il est donc vieilli !

Marguerite : Réellement ? Il me paraît toujours le même... Un peu grisonnant.

Anna : Une véritable ruine.

Marguerite : Je n'avais pas remarqué... Après ça, quand on se voit tous les jours...

Anna : Il y a seize ans j'avais laissé un homme jeune... Il m'a d'ailleurs touchée...

Marguerite : Ah !

Anna : Oui. Pauvre diable ! Il est en détresse !³²

Les observations toujours caustiques d'Anna vont encore plus loin. En rappelant à sa rivale son veuvage prématuré, elle ne recule pas devant l'opprobre qu'elle inflige à Marguerite. Pourtant, la conduite de la protagoniste ne vise pas à éloigner la concurrente (celle-ci, au demeurant, ne l'étant plus, vu que l'amour entre Anna et son époux s'est depuis longtemps épuisé) afin de gagner le terrain juste pour elle. Anna, qui ne ressemble point à Julie de *L'Envers d'une sainte*, n'a aucune envie de se mêler à la vie intime de son mari avec son actuelle amante et si elle se révèle désagréable et injurieuse face à madame de Raon, elle ne désire qu'exprimer son dégoût envers l'existence menée par

.....

³² *Ibid.*, p. 97.

son conjoint entouré d'une femme qui, à ses yeux, ne présente plus une menace. Si l'amante décide de s'éloigner de la maison, elle n'y est point motivée par Anna. Ce sont les filles, Thérèse en tête, qui s'arrangeront pour faire disparaître la bien-aimée de leur père, mais pas Anna qui se limite à rendre compte de son intense sentiment de lassitude. C'est dire que les mots blessants de l'Autrichienne ne prétendent pas à perturber l'action, ce qui pourrait provoquer un changement et un rebondissement de l'intrigue fort sommaire. Ils sont prononcés par Anna exclusivement pour décrire cruellement la situation dans laquelle se trouve Hubert et aussi, cueillant l'occasion, pour causer des désagréments et des inquiétudes chez l'adversaire, ce qui pourtant n'influe pas sur le déroulement de la présumée action :

Anna : Je comprends... Ne suis-je pas moi-même quelque chose comme une veuve ? Avec l'incertitude en plus, car vous me voyez bien indécise.

Marguerite : Sous quel rapport ?

Anna : Mon mari n'en est plus un pour moi, mais je n'ai pas, comme une vraie veuve, la ressource de le loger au ciel. Hubert est malheureux sur cette terre. Je puis le secourir et c'est une tentation contre laquelle je suis en train de lutter.

Marguerite : *très gênée*. Est-il si malheureux ?

Anna : Il l'assure. Vous ne le soupçonnez pas ?

Marguerite : J'en étais à cent lieues !

Anna : Au bout de cinq minutes de conversation avec lui, je le savais.

Marguerite : Vous a-t-il dit de quoi il souffre ?

Anna : En partie... Et j'ai deviné le reste. N'en doutez pas, Hubert est entre les griffes d'une femme. Elle absorbe toute son activité au grand détriment de ses filles qui vivent à l'aventure, ce qui le navre. Si je me chargeais des enfants, Hubert serait ravi, et cette femme aussi, je pense.

Marguerite : *affectant une vive surprise*. Entre les griffes d'une femme ! Qu'on est donc romanesque en Autriche !...

Anna : *riant*. Qu'on est discret en France !³³

Comme dans la pièce précédente, les personnages de *L'Invitée* semblent privés de toute volition propre à de vrais héros, ici aussi, nous sommes témoins des gestes des créatures qui parlent

.....
³³ *Ibid.*, p. 98-99.

beaucoup, mais qui se caractérisent par une absence d'activité et d'initiative. Néanmoins, l'inertie psychique des protagonistes ne rappelle pas, comme c'est le cas dans *L'Envers d'une sainte*, un état morbide des malheureux disposés à se renfermer dans un passé lointain. Dans *L'Invitée*, les créatures peintes par Curel ressemblent plutôt à des individus blasés ou tout au moins, réconciliés avec le destin aussi irrévocable que médiocre. Et leur résignation est sans conteste due à leur âge mûr qui ne leur permet plus l'activité de leur jeunesse. En voulant brosser le portrait de la protagoniste, Curel en donne, au début du texte, quelques traits en décrivant l'intérieur du boudoir où la femme s'apprête à recevoir deux hommes : « Il y règne ce demi-jour sur lequel les femmes d'un certain âge comptent pour montrer l'ensemble encore survivant de leur beauté, sans laisser apercevoir les défaillances de détail »³⁴.

Déçue par la vie, Anna préfère se cacher dans son monde intérieur où il n'y a plus de place pour l'amour. Dès lors, elle n'hésite pas à faire des commentaires à propos de sa condition incertaine. Il en résulte la double fonction du personnage : d'un côté Anna participe à l'action en tant qu'héroïne, mais, de l'autre, elle se détache de l'action pour pouvoir s'observer et observer les autres, comme si elle était une simple spectatrice.

Laissons ma beauté... je parle de combats contre moi-même... À vingt-quatre ans, le plus grand ennemi d'une femme complètement délaissée, c'est son propre cœur... J'ai vaincu le mien par des moyens barbares, y étouffant tout ce qui demandait à vivre, fauchant amitiés et penchants qui pouvaient entretenir la faculté d'aimer... L'apaisant avec d'arides coquetteries, comme on trompe la soif dans le désert, avec de petits cailloux... L'ai-je assez mutilé, ce pauvre cœur ! Actuellement il n'y reste plus une fibre aimante... C'est un jardin transformé en cour pierreuse sans un coin de verdure. À force d'y persécuter l'ivraie, le bon grain n'y peut plus pousser... Le bon grain serait l'amour maternel³⁵.

.....
³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ *Ibid.*, p. 83-84.

Ou, ailleurs, tout en se lançant dans un monologue, Anna tente de résumer les années passées dans un isolement quelque peu austère :

À Vienne j'ai été très mondaine, on m'a beaucoup fêtée, et tous mes efforts ont tendu à faire pénitence le sourire aux lèvres... Je hais le repentir larmoyant... Car, entre parenthèses, je suis repentante. Acceptez mes regrets de vous avoir donné jadis de graves sujets de plainte. Mon Dieu, voyez comme de se trouver en présence des gens amène d'inexplicables revirements. Ce matin, il me semblait que si vous hasardiez la moindre allusion à nos funestes dissentiments, je vous arracherais les yeux... Me voilà maintenant d'humeur à en parler la première et sans fiel. Ne trouvez-vous pas qu'après des années les choses qui paraissaient énormes, se réduisent à être des taupinières devant lesquelles on est confus d'avoir eu le vertige ?³⁶

Hubert ne manque pas de dresser un portrait quelque peu désobligeant de sa femme, en lui reprochant son indifférence : « De la passion, celle-là !... Allons donc !... Elle parle de ses filles, du passé, des hommes qui lui ont fait la cour, avec un flegme !... C'en est irritant !... D'abord, nous savons quelle a été sa conduite à Vienne : irréprochable... Si elle avait pour deux liards de cœur, elle n'aurait pas mené une existence de momie »³⁷. Il n'hésite pas non plus à confier à Hector qu'au bout de 16 ans sa femme est devenue d'une froideur désobligeante : « Si tu l'avais entendue hier... Il y a seize ans qu'elle ne m'avait vu et pas l'ombre d'émotion, elle m'a tourné en ridicule tout le temps »³⁸. Pourtant, le mari n'est pas moins *passif* face à la monotonie de l'existence qu'il mène. Lui aussi est détaché de la vie. Hector dévoile à son maître et ami la vérité : l'amour qu'il avait pour Anna il y a seize ans et la fidélité de sa femme. Face à ces confidences, le mari ne peut plus cacher sa détresse. Se rendant compte de ses torts ainsi que de la vanité de toute chose, il se considère comme un « dépaycé ». Qui plus est, on apprend qu'il est malheureux dans

.....
³⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

³⁷ *Ibid.*, p. 105.

³⁸ *Ibid.*

sa nouvelle relation et il le dit au cours du dernier entretien avec Anna, comme s'il voulait encore changer sa vie, mais, incapable d'agir, il déclare forfait et décide de poursuivre son existence monotone aux côtés de Marguerite, qu'il n'aime pas. « Anna, je ne suis pas heureux... Si vous étiez moins indifférente, je vous le cacherais... Mais que suis-je pour vous ? Moins que rien... Sachez-le donc, Marguerite n'est pas l'amie qu'il me faudrait... Vous l'avez vue... Vous me voyez... Cela suffit, je n'ai pas besoin d'en dire plus long... »³⁹ Alors, Anna qui aurait pu prendre sa revanche (elle devait y penser quand elle s'est décidée à partir pour la France), n'est point satisfaite. Rien ne peut la consoler, car en anéantissant ses sentiments, elle a éradiqué en elle toutes les émotions. Dès lors, elle accepte que ses filles partent avec elle, pourtant sans enthousiasme. Lors des dernières répliques, elle ne reproche rien à son mari injuste, au contraire, elle arrive à la conclusion que la vie est absurde et que tous les humains sont à plaindre car ils souffrent énormément dans leur intérieur :

Je suis restée honnête et ma satisfaction est médiocre ; vous avez servi vos passions, et votre félicité est mince... Mon pauvre ami tous les chemins mènent à Rome... Je vous plains, plaignez-moi... Je n'ai pas vécu plus seule dans mon abandon que vous dans vos intimités. Il pleut du ciel des croix qui ne choisissent pas les épaules...⁴⁰

Comme dans *L'Envers d'une sainte*, les personnages se plaisent à dégoiser leurs doutes autant que leurs tristesses. De fait, en dépit du dialogue qui semble dans cette pièce se développer d'une manière beaucoup plus dynamique, les créatures s'abandonnent, de temps à autre, à énoncer des jugements sur leur situation, ou tout simplement, « égrener son chapelet ». En s'entretenant avec Alice, Anna se concède une remarque d'ordre existentiel : « Pourquoi, lorsque je détruisais en moi ce qui aime, n'ai-je pas réussi à tuer ce qui souffre ?... L'un n'existe plus, l'autre

.....
³⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁰ *Ibid.*

s'attendrit encore pour un mot »⁴¹. S'adressant à Thérèse, la protagoniste ne cache pas sa résignation due sans aucun doute au temps écoulé, mais, en dépit de cette disposition psychique, elle ne renoncera pas, en fin de compte, à sa fonction de mère : « Ma chère Thérèse, vous êtes dans la peine, et je n'hésite pas à vous sauver. J'ai tué dans mon âme beaucoup de sentiments très doux, mais en tâchant d'épargner la bonté... À ce point de vue, vous trouverez en moi, soyez-en sûres, une véritable mère... », et plus loin d'ajouter sur sa condition « Je suis comme les vieux saules creux : le bois mort du cœur n'empêche pas les branches de verdoyer et les oiseaux d'y trouver un abri »⁴² Hubert ne sera pas moins éloquent quand il parle avec ses filles. Il dira à Alice, tout en faisant allusion aux circonstances dans lesquelles il se trouvait : « Tu ne sais pas ce qu'il y a de faiblesse dans les vieilles âmes qui se cramponnent à la vie, au lieu de se préparer noblement à la quitter »⁴³. D'autres personnages semblent aussi enlisés dans le passé. Épris d'Anna, Hubert ne lui cache pas ses vifs sentiments même après son départ :

J'ai suivi l'impulsion qui me ramenait continuellement là où j'étais habitué à vous voir. Votre fantôme m'y recevait. Vos fillettes me le rendaient présent en appelant leur mère... Votre mari, après m'avoir dit qu'on vous avait conduite en Autriche pour y être enfermée, ne parlait jamais de vous ; mais il y pensait, cela se voyait à une ombre qui obscurcissait parfois son regard. Guetter cette ombre, c'était encore m'occuper de vous. Dans ma détresse, j'y trouvais une douceur⁴⁴.

Le comte Franz de Tepliz n'est pas moins nostalgique quand il se rappelle son amour pour Anna qui ne semble pas éteint. Chacun semble s'accrocher à un épisode du passé censé leur donner un brin d'espoir. Seulement, le vrai mal qui les ronge tous consiste en un conflit intérieur entre leurs désirs qu'ils tentent

.....
⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

⁴² *Ibid.*, p. 126.

⁴³ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

de réaliser et une inertie inexorable qui les empêche d'agir. Dans ce contexte, comme le remarque Léon Bernard-Derosne, les créatures malheureuses que nous peint Curel ressemblent à des individus exclusivement concentrés sur eux-mêmes :

Tous et à des degrés différents sont égoïstes mais aucun d'eux ne l'est à jet continu et comme si quelque ressort extérieur à sa volonté le forçait à l'être. Depuis Anna, l'infortunée et passionnée Anna jusqu'à son mari et en passant par ses deux filles ils ont les uns comme les autres le souci de leur bonheur et de leur intérêt et cela loin de leur enlever de la consistance leur en donne, au contraire, et nous intéresse à leurs actions d'autant plus vivement que nous les sentons plus conformes aux exigences diverses et secrètes du cœur humain⁴⁵.

Conclusion — *L'Invitée*, mode d'emploi

La lecture de la pièce de Curel nous conduit à constater qu'elle pervertit quelque peu les prescriptions de la forme canonique du drame. De fait, elle semble atteinte de plusieurs indices de « dédramatisation », les mêmes que l'on retrouve dans les productions dramatiques européennes au tournant du XX^e siècle.

Que faut-il entendre par *dédramatisation* ?... Que le retour sur un drame et une catastrophe déjà advenus est aussi un *retournement* du drame. Que le dispositif du retour renverse le sens même du drame. Que c'en est fini de la sacro-sainte progression dramatique et, avec elle, du fameux *continuum* dramatique. Que la notion même du conflit central ou, pour reprendre le vocabulaire hégélien, de « grande collision dramatique » est elle-même révolue, cédant la place à une série discontinuée de micro-conflits plus ou moins reliés les uns aux autres⁴⁶.

C'est ainsi que Jean-Pierre Sarrazac retrace les principaux éléments d'une « relative dédramatisation du drame »⁴⁷. La pièce

.....
⁴⁵ Léon Bernard-Derosne, « Premières représentations », *Gil Blas*, 21 janvier 1893, p. 3.

⁴⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 42-43.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

ne devrait plus être écrite en fonction de sa fin, en respectant rigoureusement une tension dramatique qui tend inexorablement vers le dénouement. Dès lors, nous n'assistons plus à la progression dynamique qui est retardée ou simplement suspendue par des remontées dans le passé. En étudiant les premières pièces de Curel, force nous est de constater que le dramaturge renonce à l'action au sens traditionnel du terme pour se focaliser sur un drame déjà consommé et dont les séquelles souvent désolantes retombent sur les personnages terrassés par les ravages du temps. Qu'il s'agisse de Julie ou d'Anna, leur drame vécu s'est dissipé avant le lever de rideau. Celui-ci s'ouvre sur « un autre drame » dont l'action « est uniquement constituée par une sorte de remontée du passé dans un présent des plus inertes et des plus mortifères »⁴⁸. Les motifs *progressants* ayant laissé une place considérable aux motifs *régressants*, c'est la rétrospection qui s'impose comme un pivot autour duquel se déroulent les souvenirs de nos protagonistes. Enfermées dans une anamnèse morose, les femmes tentent de reconstituer l'histoire de leur vie sans pour autant réussir à percer l'énigme de leur parcours existentiel. C'est de cette manière que s'opère le passage du « drame agonistique » vers le « drame ontologique », ce passage contribuant à l'évolution du personnage agissant vers le personnage-observateur. De fait, l'écrivain français semble se libérer de la tutelle de la « pièce bien faite » non seulement sur le plan de la charpente même du drame, mais aussi sur celui du statut de personnage qui d'agent actif devient personnage réflexif, donc passif. Les héroïnes qu'il brosse se caractérisent par la diminution de la volonté — il serait légitime de voir en elles des personnes atteintes d'aboulie. Résignées à mener une vie aussi terne que pitoyable, elles remplissent leurs journées à ressasser le passé révolu. Julie a beau imaginer une vengeance sur sa rivale, elle ne sera pas capable de passer à l'acte. Anna ne pourrait pas non

.....
⁴⁸ *Ibid.*

plus prendre sa revanche, tant elle est privée de toute énergie vitale. Les deux femmes s'abandonnent ainsi dans des réflexions existentielles, ce qui ferait d'elles, aux yeux d'Émile Tardieu, les victimes d'ennui⁴⁹, et selon Peter Szondi, des « sujets épiques », « le personnage n'étant plus agissant, mais souvenant, remémorant, bref *récitant* »⁵⁰.

Le drame de Currel semble s'inscrire dans le sillage de l'esthétique moderne, celle qui renonce à ses prérogatives génériques. L'intrusion de l'épique contribue, selon Lukács, à l'effacement de l'action, élément pourtant essentiel de la structure du drame traditionnel. Le philosophe marxiste souligne la décadence de la « littérature théâtrale » qui remet en cause ce ressort primordial du drame, entraînant inévitablement celui-ci à sa chute. Comme exemple, il cite *Rosmersholm* d'Henrik Ibsen dans lequel, aux yeux du critique hongrois, le dramaturge norvégien aurait renoncé à des règles de la forme canonique, geste, semble-t-il répété par François de Currel :

Ici Ibsen, avec l'impassible sincérité d'un grand écrivain, dit pourquoi *Rosmersholm* ne pouvait pas *devenir un véritable drame*. Tout ce qu'une intelligence artistique bien équilibrée pouvait tirer de cette matière, Ibsen l'a accompli. Mais au moment décisif il apparaît que le drame proprement dit : la lutte, la collision tragique et la conversion de Rebecca West, en ce qui concerne le sujet, la structure, l'action, la psychologie des personnages, est un roman, dont Ibsen a revêtu le dernier chapitre de la forme extérieure du drame avec une grande maîtrise dans la conduite des

.....

⁴⁹ « L'ennuyé est détaché de tout. Il a renoncé à l'action si vaine, il a étouffé le désir troublant ; nulle séduction n'a de prise sur lui. Un seul sentiment l'occupe : l'ennui tel qu'il l'extrait de toutes choses. Il se défend contre sa souffrance : les hommes et leur sottise innombrable voilà ses ennemis ; ses paroles sont des stylets qui les tiennent à distance ; il porte dans ses actes une sécheresse effrayante ; ses manières sont d'une simplicité cynique ; il n'attend plus rien de personne ; il semble ne plus rien prévoir capable de l'intéresser ; regardant la société comme une parade grotesque, le monde comme une éternelle banqueroute, il se félicite de sa clairvoyance et fait son bonheur de son nihilisme », (Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, p. 260).

⁵⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 218.

scènes et le dialogue. Malgré tout, la base de la pièce reste naturellement celle d'un roman, certes rempli de tout le drame non dramatique de la vie bourgeoise moderne. En tant que drame, *Rosmersholm* est par conséquent problématique et fragmentaire ; en tant que tableau de l'époque il est authentique et fidèle à la réalité⁵¹.

Que l'on juge François de Curel comme le maître des « pièces à thèse »⁵², il est incontestable que l'écrivain s'illustre dans ses revendications de la refonte du texte de théâtre⁵³. Jacques Vier déclare à ce propos : « il faudra attendre François de Curel pour que le drame bourgeois soit arraché à la double ornière de l'adultère et de l'argent, où les auteurs le confinent d'ordinaire »⁵⁴. Ce n'est pas seulement la thématique abordée par l'auteur de *L'Amour brode* qui fait de lui un observateur d'une « singulière pénétration psychologique »⁵⁵, mais aussi ses recherches formelles s'inscrivant dans l'esthétique d'un nouveau paradigme dramatique qui le situe comme un dramaturge original à son époque. N'ayant pas poussé à l'extrême sa « réforme théâtrale », comme l'ont osé Ibsen ou Strindberg, l'étoile de l'écrivain français s'éclipse après sa mort, mais pour ses contemporains, aux dires de Gaillard de Champris, il représente un espoir pour les générations à venir, car il est

plus que personne, capable d'assurer le renouvellement, impérieusement nécessaire, de notre art dramatique. Mais, telle qu'elle est, son œuvre suffit à justifier la plus belle renommée. Le psychologue à qui nous devons tant d'analyses subtiles et profondes ; le moraliste qui ajouta au trésor de notre littérature d'observation déjà si riche ; le poète philosophe qui sait

.....

⁵¹ Georges Lukács, *Le Roman historique*, Paris, Payot, Bibliothèque historique, 1965, p. 138.

⁵² Alexander Dickow, « Trouver l'intrus : le théâtre dans *Le Roi de Béotie* », *Les Cahiers Max Jacob*, 2019, n^{os} 19-20, p. 267.

⁵³ Almuth Grésillon, Jean-Marie Thomasseau, « Scène de genèses théâtrales », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 2005, n^o 26, p. 23.

⁵⁴ Jacques Vier, « Lamennais, personnage de théâtre », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1958, 65-2, p. 202.

⁵⁵ Paul Souriau, « Revue d'esthétique », *L'Année psychologique*, n^o 12, 1906, p. 420.

illuminer d'un éclair rapide une âme ou un problème, ouvrir à l'esprit les plus nobles perspectives, et sur les sommets les plus arides faire éclore les fleurs qui décident aux rudes ascensions l'humanité curieuse et débile ; celui-là peut dédaigner les approbations faciles, irriter même ou contrister ses admirateurs les plus bénévoles ; il domine malgré tout, il s'impose ; il compte, dès maintenant, parmi les écrivains qui font honneur à l'esprit français, et rappellent au respect les étrangers qui ne veulent voir en nous que des amuseurs publics⁵⁶.

Si certains contemporains de Curel l'érigent au statut de « novateur », surtout dans le contexte de ces premières pièces, cela ne veut pas dire que celui-ci détruit tout simplement la forme dramatique, mais qu'il tente de la redéfinir et de l'adapter à de nouvelles circonstances. L'histoire du théâtre et du drame donne maints exemples de ces moments de « crise » — qu'on pense à l'époque des Lumières, au drame romantique, naturaliste ou symboliste — « elle connaît une mutation et se transforme en déplaçant ses frontières »⁵⁷. L'œuvre de Curel s'inscrit ainsi dans le sillage de l'esthétique de cette fin du XIX^e siècle — décriée justement par Szondi comme « crise du drame » et dénoncée par Lukács comme « décadente », car conduisant à sa mort imminente — qui cherche à « déborder » les prescriptions anciennes en privilégiant de nouvelles solutions sans jamais nier le genre en soi. En témoignent par exemple les pièces d'Ibsen, de Strindberg ou de Tchekhov. L'auteur français n'est donc pas le seul, ni le premier, à « dédramatiser » la forme canonique. Cette volonté subversive se manifeste avant tout par la remise en cause de la « pièce bien faite » et de ses sacro-saintes règles qui règnent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁵⁸. Le naturalisme et le symbolisme tournent le dos à l'agencement parfaitement logique de l'action dramatique, même le *théâtre de boulevard* (à l'exception

.....
⁵⁶ Gaillard de Champris, « Le théâtre de M. François de Curel », *Revue des Deux Mondes*, tome 45, 1918, p. 609.

⁵⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 17.

⁵⁸ Daniel Lindenberg, « La tentation du vaudeville », in : Jacqueline de Jomaron (éd.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 677-702.

de la comédie) n'observe pas toujours le modèle traditionnel. Il suffit de citer à ce propos Eugène Brieux (l'ami de Curel) ou Henry Bernstein pour se rendre compte qu'eux aussi contribuent à détruire la forme canonique⁵⁹. En étudiant les œuvres de ces auteurs (y compris celles de Curel), Johannes Landis les qualifie d'exemples de « pièce bien défaite »⁶⁰. L'élargissement du drame de l'élément épique n'est pas non plus une trouvaille du dramaturge français. On pourrait évoquer à ce sujet les pièces historiques de Shakespeare, le théâtre baroque, les œuvres de Goethe ou de Mickiewicz, mais au tournant du XX^e siècle, la *romanisation* du drame, la déconstruction de l'action linéaire ou le refus du « personnage de caractère » annoncent la naissance d'un nouveau paradigme du drame, celui, comme l'appelle Sarrazac, du « drame-de-la-vie » qui, libéré des contraintes rigides, n'en finit pas de se réinventer jusqu'à nos jours. En analysant en particulier les premières pièces de Curel, nous avons donc tenté de repérer certains procédés de « dédramatisation » qui font de lui un auteur proche de la poétique du drame moderne.

.....
⁵⁹ Voir chapitre I : « Examiner le monde boulevardier ».

⁶⁰ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », paru dans *Loxias*, *Loxias* 14, mis en ligne le 14 septembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>, consulté : 28/12/2021.

Chapitre IV

La Danse devant le miroir ou un drame défait

Les composantes du théâtre apparaissent après leur propre mort. L'exposition, le nœud de l'intrigue, l'action, la péripétie et la catastrophe reviennent, décomposées, pour une autopsie dramaturgique : la catastrophe, par exemple, est remplacée par l'annonce qu'il n'y a plus de calmant. Ces composantes se sont écroulées en même temps que le sens que le théâtre déversait autrefois...¹

Ce dont la possibilité se dérobe à la fin du XIX^e siècle, c'est la « grande action », telle que les tragiques grecs en ont imposé le modèle pour des millénaires : une action, d'abord projetée, s'enclenche au début de la pièce et trouvera son achèvement à la fin².

Après avoir écrit en 1905 *Le Coup d'aile*, pièce qui a vu les feux de rampe un an plus tard au Théâtre Antoine, Currel semble entrer dans une crise créatrice qui a duré presque huit ans. Ce n'est qu'en 1913 que le dramaturge revient avec son œuvre nouvelle *La Danse devant le miroir* (composée « au

.....
¹ Theodor Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », trad. Sibylle Muller, in : *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

² Joseph Danan, « Action(s) », in : Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé/Poche, 2010.

château » de Coin-sur-Seille³) qui est l'aboutissement de quelques tentatives dramaturgiques⁴ sur le sujet d'une âme aussi contrariée que mélancolique. À sa grande surprise, vivant à l'écart du Tout-Paris⁵, il se rend compte que son nom n'est pas tombé dans l'oubli pendant cette période d'absence : « Je faisais cependant mon possible pour disparaître, m'opposant à la représentation de mes pièces et ne favorisant pas leur publication en librairie. Malgré cela on parlait encore de moi, et, chose étonnante, on en parlait avec une considération grandissante »⁶. L'auteur se rappelle son séjour à la campagne lorraine que la guerre de 1870 a détachée de la France et qui va y revenir après la fin de la Grande Guerre. Loin de Paris, Curel passe des journées entières au sein de la nature. Il se plaint quelque peu de l'existence solitaire qu'il mène dans sa terre natale. Il écrit à ce propos :

Les Allemands y toléraient ma présence depuis que mon âge me libérait de toute obligation militaire. Là-bas, je passais de longs mois au milieu de forêts, peuplées de cerfs et de sangliers sur lesquels s'exerçait ma tyrannie sanguinaire. Ma solitude était profonde car, si les Allemands admettaient mon droit d'habiter mes propriétés, ils ne reconnaissaient pas celui de recevoir librement mes amis de France⁷.

Défaire un drame — propos préliminaires

Néanmoins, c'est lors de son séjour en Lorraine que notre auteur, tout en vivant esseulé, se consacrera à des recherches sur de nouveaux sujets pour ces futures pièces de théâtre, car c'est la

.....
³ Louis Bertrand, « La Lorraine dans l'œuvre de M. François de Curel », in : Louis Bernard, *Idées et portraits : la Renaissance classique, Paul Bourget, François de Curel, Paul Adam, Henri de Régnier, Émile Baumann, le roman d'histoire*, Paris, Librairie Plon, les Petits-fils de Plon et Nourrit, 1927, p. 53.

⁴ Voir annexe « trois étapes d'un drame, jalonnant l'évolution d'un esprit ».

⁵ Il visite la capitale de temps à autre sans pourtant prendre une part active dans la vie mondaine.

⁶ François de Curel, préface à *La Danse devant le miroir*, in : *Théâtre complet I*, Paris, Georges Crès & Cie, 1919, p. XXII-XXIII.

⁷ *Ibid.*, p. XXIII.

dramaturgie qui le préoccupe plus particulièrement qu'une autre forme d'expression. « Par une singulière contradiction, mon esprit, naturellement porté à chercher le pourquoi des choses, ne s'exprime aisément que sous la forme dramatique. Que diriez-vous d'une âme hybride, dans laquelle la curiosité méditative d'un Montaigne s'accouplerait à l'emportement fantaisiste d'un Musset ? »⁸. Il est curieux de noter dans cette remarque l'approche parfaitement hétéroclite avec laquelle le dramaturge tentera de cerner les singularités de la psychologie de ses personnages. En effet, en partant d'une nouvelle démarche de la présentation des comparses, Curel s'aligne avec d'autres grands auteurs qui ont contribué à la refonte du moule dramatique, car, une construction quelque peu novatrice des personnages entraîne inévitablement des modifications intrinsèquement génériques. À ce stade de nos réflexions, rapportons les observations de l'écrivain qui, face à la forêt sauvage dont il savoure la cruauté autant que la beauté, se penche sur la nature humaine et surtout sur les tressaillements de son âme déchirée. La forêt qui renvoie dans le théâtre symboliste à la vie inconsciente⁹ de l'homme, sert ici de fond pour le déploiement des forces obscures profondément tapies en nous-mêmes. Dès lors, Curel se pose la question de savoir comment combiner la pensée, l'idée majeure de la pièce avec les motifs de ses personnages qui échappent à toutes considérations aussi univoques que conclusives :

.....
⁸ *Ibid.*, p. XXI.

⁹ « De Curel garde toujours un certain contrôle sur le processus de création, mais il y a des moments où son moi s'éclipse à demi et où il perd la conscience nette de ce qu'il écrit, au point qu'après coup, il n'est plus en mesure de préciser l'origine psychologique de certaines de ses idées. Ainsi, il y a bien inconscience dans le processus de création du dramaturge, mais celle-ci n'est que partielle, contrairement aux spirites ou aux hystériques chez qui elle est totale. C'est ce qui fait que De Curel peut rester dans le domaine du normal, tout en s'imposant comme un sujet de choix pour la psychologie », (Alexandre Klein, « Le théâtre comme laboratoire des sciences de l'esprit : Alfred Binet, psychologue dramatique et dramaturge amateur », *L'Esprit Créateur*, Volume 56, n° 4, 2016, p. 136-137).

Des personnages se présentent à mon imagination, passionnés et vibrants, mais tourmentés du désir de remonter aux causes qui les font agir, d'où il résulte que, dans mes pièces, la pensée côtoie sans cesse l'action. Terrible condition pour conquérir le public auquel j'impose ainsi la double tâche de s'intéresser à ma fable et de s'assimiler une idée ! S'assimiler une idée, mais cela ne se fait pas sans effort et pendant que le spectateur réfléchit, si peu que ce soit, la fable se déroule sans qu'il puisse lui consacrer son attention. S'attache-t-il, au contraire, à l'action, alors il néglige l'idée qui devient un poids mort et encombre tout. Voyez dans quelle alternative il se débat : s'occuper d'une aventure qui, privée de l'idée directrice, tombe dans l'in vraisemblable, ou s'absorber dans une idée qui, tout à coup, le rejette en plein milieu de faits incohérents. Oui, la pensée est le pire ennemi de l'auteur dramatique et, chaque fois que, dans une œuvre, il lui donne asile sans qu'un désastre s'ensuive, il accomplit un miracle¹⁰.

Et quand le dramaturge se focalise sur la psyché de ses créatures, il a du mal à cerner logiquement leurs motivations, voire leurs réflexions qui vont l'emporter sur une forme canonique du dialogue. Il se rend compte des problèmes formels qui découlent de son approche étrangère pour l'art dramatique. Il invite le public à suivre les évolutions psychiques des personnages qui, comme nous l'avons déjà vu dans les pièces jusque-là étudiées, se dérobent à des analyses toutes faites. Descendre dans les méandres du psychisme, qui est de plus aussi compliqué que complexe, exige du spectateur une attention particulièrement aiguë. Dans ce contexte, Curel semble conscient des difficultés qui l'ont poussé à chercher de nouvelles solutions aptes à témoigner d'un nouveau paradigme dramatique. Ainsi, petit à petit la *mimèsis* va être remplacée par la *diégèse*, procédé qui n'est certainement point inhabituel pour notre auteur, mais qui s'affirme encore plus dans *La Danse devant le miroir*, en provoquant l'approfondissement de la remise en cause de la dramaturgie traditionnelle. Et ce travail de sappe va mûrir lors de son séjour dans sa terre natale « depuis l'âge de trente ans, mon existence a été une longue rêverie laquelle, de temps en temps, prenait pour confidentes les person-

.....

¹⁰ François de Curel, préface à la *La Danse devant le miroir*, *op. cit.*, p. XXII.

nages d'un drame. Oui, lorsque je croyais m'adresser au public, je n'étais bien souvent écouté que par mes personnages ardents et volontaires groupés autour de moi dans ma solitude lorraine »¹¹. Face à la nature, Curel ne peut que se livrer à l'analyse de lui-même. En descendant dans son for intérieur, il découvre la complexité de l'humain. Claude Berton ne manque pas de souligner la dimension psychologique de l'œuvre de notre auteur, qui nous en dit long sur ce dernier : Curel « ayant toujours dédaigné [les] tablatures indignes et ruineuses pour l'esprit, ne s'est préoccupé que de lui-même. Il a voulu pénétrer, autant qu'il est possible, par quelles opérations mentales il parvenait à créer des images de la vie, animée et parlante »¹². Le critique attire notre attention sur la manière dont le dramaturge dresse devant nous des créatures en proie à leurs doutes sans pour autant offrir une explication ou une leçon reconfortante : « par un effort d'introspection et une scrupuleuse sincérité, il nous a donné une moisson de renseignements abondants et précieux »¹³.

Dans ce contexte, reprocher à François de Curel de ne représenter que la littérature dramatique traditionnelle sans tenir compte de ses recherches formelles évidentes, ne rend sûrement pas justice à cet auteur encore indéniablement ancré dans le legs théâtral des siècles écoulés, mais qui pressentait la nécessité de le contourner par des procédés capables de briser un moule aussi ossifié que suranné. Considéré comme un auteur de « pièces à thèse » ou de « pièces d'idées », notre auteur semble se lover dans l'esthétique du théâtre traditionnel, conviction communément partagée par la critique qui a irréfutablement contribué à sa méconnaissance actuelle. Et pourtant, le dramaturge français, tout en paraissant toujours attaché à une composition classique, la pervertit encore plus dans *La Danse devant le miroir* à travers quelques procédés qui

.....
¹¹ *Ibid.*, p. XXIV.

¹² Claude Berton, « La rêverie voulue », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 25 juin 1927, p. 9.

¹³ *Ibid.*

affaiblissent ouvertement la forme canonique du drame. Comme nous avons pu le remarquer lors de l'étude des pièces précédentes, sans réussir à dynamiter radicalement l'équilibre de la fable, notre auteur en démontre tout de même les failles qui annoncent le démembrement de l'art dramatique traditionnel. De fait, loin d'être un novateur comme ses confrères étrangers Henrik Ibsen ou August Strindberg, il n'hésite pas pour autant à miner la structure dramatique en introduisant des éléments épiques dans ses textes qui se présentent à ses contemporains comme génériquement « impurs ». Dans nombre de ses opus, l'auteur de *La Biche au bois* déconstruit ou défait franchement la « pièce bien faite » en privilégiant le récit et la réflexion analytique au détriment de la dynamique de l'action dramatique, pivot essentiel du « bel animal » aristotélicien. Ce récit « provoque une brèche épique dans une structure qui se définissait par sa clôture, et aboutit à des formes dramatiques hybrides »¹⁴. Qui plus est, l'approche avec laquelle Curel traite ses personnages, s'écarte résolument des prescriptions réglementaires selon lesquelles le héros muni de caractère agit conformément à sa psychologie. Le dramaturge rejette cette perspective traditionnelle et au lieu du « personnage agissant » garantissant, sur le plan de la structure de la pièce, la tension dramatique, il propose le « personnage réflexif » ou, si l'on veut, le « personnage passif », ce qui est une entorse sérieuse à la logique aristotélo-hégélienne. Il est incontestable que l'œuvre de Curel se ressource à l'esthétique du *théâtre de boulevard*, mais elle porte des signes évidents de la prétendue « crise du drame » se déroulant au tournant du XX^e siècle. Peter Szondi remarque à ce propos que la présence des composants exogènes au genre, contribue à sa dégradation et, comme conséquence ultime, à son déclin irrévocable. Lukács et Adorno déclarent à ce propos la mort de la forme dramatique, opinion entérinée par Lehmann qui annonce l'avènement du théâtre *postdramatique*.

.....
¹⁴ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », paru dans *Loxias*, *Loxias* 14, mis en ligne le 14 septembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>, consulté : 28/12/2021.

Jean-Pierre Sarrazac ne partage point cette conviction catastrophique car, selon lui, à partir des années 1880 le drame commence à sortir de son « moule classique » non pour mettre fin à ses jours, mais pour poser les jalons de son développement ultérieur. Tout en mettant en cause le « drame absolu » (terme forgé par Peter Szondi), l'art dramatique n'arrête pas de se réinventer jusqu'aujourd'hui et s'il passe de temps à autre par des périodes de crise ou des situations de troubles, cela ne prouve pas qu'il cesse d'exister. Au contraire, par le « débordement » de la forme canonique, il assure sa survie, car camper sur des régulations périmées le conduirait inévitablement à sa disparition. Dans ce contexte, il est intéressant de se pencher sur *La Danse devant le miroir*¹⁵ (1914) pour se rendre compte que cette œuvre présente quelques entorses à la forme ancienne, ne serait-ce que minimales, qui témoignent de cette « crise » annonçant, selon Adorno, la mort inexorable du drame. L'étude de ce texte, tombé dans l'oubli depuis longtemps, permet d'observer certains procédés de dédramatisation qui font de ce drame un exemple, au dire de Johannes Landis, d'une « pièce bien défaite », ou, selon Sarrazac, d'un « drame-de-la-vie ». Revoir cette œuvre, qui a été représentée après presque 10 ans de silence de l'auteur, nous paraît d'autant plus important qu'elle étale devant nous l'évolution de cette dramaturgie qui semble faire un pas en avant dans le processus de mise à mal de la forme canonique.

Le protagoniste va se suicider

Dans cette pièce, comme le rapporte Jehan Durieux, « un jeune séducteur, qui chérit tendrement sa maîtresse, se tue pour que les yeux adorés gardent de lui la belle image »¹⁶. Ce résumé quelque peu malicieux ne rend pas la profondeur de l'œuvre qui

.....
¹⁵ La première de la pièce a eu lieu le 17 janvier 1914 au Nouvel-Ambigu à Paris.

¹⁶ Jehan Durieux, « François de Curel et le sang d'une race », *Le Figaro*, 5 mai 1928, p. 3.

est une étude pointue d'une âme au bord du gouffre. Néanmoins, avant d'en venir à décortiquer les subtilités de la psychologie de Curel, il est judicieux de s'attarder sur la « mise en intrigue » (l'expression est de Paul Ricœur) de la pièce.

De prime abord, le contenu de la pièce ne présente rien d'absolument nouveau en matière dramaturgique et semble se conformer à la trame d'un énième drame de boulevard ou, comme le note Lesław Eustachiewicz, de concert avec de nombreux critiques non seulement français, à celle d'une œuvre qui fait penser à une version modernisée des conflits cornéliens¹⁷. Dans ce contexte, la fable pourrait être facilement ramenée à quelques phrases reconstituant la succession des incidents majeurs. Il est important de préciser, au préalable, que nous nous penchons exclusivement sur la dernière texture de l'œuvre (celle qui a été mise au point en 1914) dont le thème a déjà été annoncé dans les toutes premières pièces dramatiques de Curel abordant la même problématique, à savoir : *Une Épave*, *Sauvé des eaux* et *L'Amour brode*, toutes les trois considérées par l'auteur comme incomplètes et irrémédiablement ratées. *La Danse devant le miroir* — pièce que le dramaturge inclut dans son théâtre complet — constitue la quatrième et définitive version du sujet qui le préoccupait depuis longtemps : l'analyse des méandres secrets de l'âme humaine en proie à une angoisse existentielle.

Paul Bréant est un jeune homme devenu pauvre qui aime la riche Régine. Au début du premier acte nous apprenons que Paul a tenté de se suicider en se noyant. Ce geste désespéré jette aussitôt la lumière sur sa fragilité psychologique de neurasthénique. Ce garçon ambitieux et avant tout orgueilleux ne peut pas accepter la main de celle qu'il adore même si l'élue de son cœur partage ses élans sentimentaux. Son amour-propre l'empêcherait d'épouser la jeune femme surtout dans sa situation finan-

.....
¹⁷ Lesław Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887-1916*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, p. 40.

cière défavorable. Régine a du mal à convaincre son amoureux que l'amour est plus important que la situation matérielle précaire de son éventuel époux. Affligée sans pour autant déclarer forfait, elle imagine un subterfuge selon lequel, pour cacher les conséquences d'une prétendue faute (elle lui fait croire qu'elle attend un enfant d'un autre), elle aurait besoin de son nom pour étouffer un potentiel scandale. En dépit de ses incertitudes, Paul finit par accepter ce rôle, tout en souffrant de honte. C'est à ce moment qu'un jeu infernal s'engage entre les protagonistes. Les doutes persécutent la femme sur les mobiles de son bien-aimé, car elle ne sait pas s'il a consenti au mariage par affection ou par intérêt tandis que la jalousie féroce et les soupçons tourmentent vivement le jeune homme inapte à trouver la paix. Dès lors, ce couple se torture mutuellement jusqu'au jour du mariage où ils arrivent enfin à se dire la vérité et à décider de s'abstenir une fois pour toutes de jouer leur *comédie* aussi cruelle que dérisoire. Mais les spectateurs devaient être déçus par le dénouement de la pièce, car au moment où les masques sont tombés et que les époux se déclarent en toute franchise leur grand amour réciproque, Paul, sans nul doute blessé dans son amour-propre, met fin à ses jours en se tirant une balle dans la tête. Gaillard de Champris accentue à ce propos la tonalité pessimiste de l'œuvre qu'il résume ainsi : « après des semaines de froide cruauté et d'angoissants espoirs, ils se révèlent tels qu'ils sont et souhaitent de s'aimer simplement, leurs âmes exaspérées ne peuvent renoncer à leur douloureuse chimère, et leur premier baiser d'amour est un baiser d'agonisants »¹⁸. Quant à Joseph Schyrgens, il met en avant l'affrontement presque grotesque entre les personnages dont la lutte du sexe semble motiver leurs actions respectives :

Plusieurs pièces de Curel roulent sur la passion de l'amour où il se plaît à découvrir l'égoïsme foncier, d'après lui, survivance de l'« animalité ancestrale ».

.....
¹⁸ Gaillard de Champris, « Le théâtre de M. François de Curel », *Revue des Deux Mondes*, tome 45, 1918, p. 585.

Il a piètre opinion de la sincérité de ceux qui disent s'aimer. *La Danse devant le miroir* est d'une philosophie amère jusqu'à la férocité. Elle lui fut suggéré par le jeu de deux ballerines dansant l'une devant l'autre et séparées par un miroir sans glace. Leurs mouvements réciproques se rythmaient si parfaitement qu'elles donnaient l'illusion d'une seule et unique danseuse jusqu'à ce que finalement le couple se dédouble¹⁹.

À la recherche de l'œuvre profonde ou la pièce aux yeux de la critique

À en croire le journaliste de *La Lanterne*, la pièce, qui a été montée pour la première fois le 17 janvier 1914 au Nouvel-Ambigu, a remporté un succès indiscutable, « ratifiant l'enthousiasme de la répétition générale »²⁰ sans qu'une approbation complète soit partagée par tout le monde. De fait, la première a provoqué de vives réactions de la part des détracteurs et des partisans de l'œuvre de Currel. Ces premiers accusent l'auteur de ne pas obtempérer aux règles traditionnelles de l'art dramatique tandis que les deuxièmes voient dans cette remise en question de la « pièce bien faite » une esthétique nouvelle et originale du drame de l'avenir. Il serait opportun de revoir, ne serait-ce que sommairement, la réception de l'œuvre par la presse de l'époque pour se rendre compte de son caractère aussi insolite que novateur qui a pu contribuer à la métamorphose de la forme canonique.

Nombreux sont ceux qui s'insurgent contre la pièce qu'ils jugent bâtie sur des équivoques peu compréhensibles pour le public décontenancé. Maurice de Waleffe reproche au dramaturge d'avoir voulu donner une leçon de psychologie parfaitement fautive selon laquelle l'amour ne serait que de l'égoïsme à deux. Cette présumée vérité « appliquant [...] à deux êtres déséquilibrés, il nous la montre aboutissant aux malentendus les plus

.....
¹⁹ Joseph Schyrgens, « Le théâtre de François de Currel d'après M. Bellessort », *La Revue catholique des idées et des faits*, 13 mars 1931, p. 15.

²⁰ Pasquin, « Nouvelles théâtrales », *La Lanterne*, 19 janvier 1914, p. 3.

nauséabonds et aux dénouements les plus lamentables »²¹. Valentine de Saint-Point remarque non sans malice qu'en abordant la question de cette quête entre amoureux, François de Curel « coupe les cheveux non pas en quatre mais en seize », et plus loin de signaler que « l'amour, c'est la fusion des contraires. Pas besoin de tant raffiner ; pour s'en convaincre, il suffit de faire un peu d'anatomie sexuelle »²². Félicien Pascal réserve des mots durs à ce drame qu'il considère comme une copie échouée d'*On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. Tout en admettant les valeurs des pièces précédentes de l'auteur de *La Danse devant le miroir*, il déclare que la nouvelle tentative du dramaturge de rentrer sur les scènes parisiennes (après 7 ans de silence) n'est qu'un échec : « il n'y paraît guère que [le] fond trouble de sa pensée, où le scepticisme ironique le plus corrosif se donne carrière, ce scepticisme qui le fait tant apprécier des anarchistes intellectuels »²³. Parmi les mécontents figure aussi Guy de Téra-mond qui accuse le dramaturge de replonger dans des ténèbres ne permettant pas de bien comprendre les sentiments qui agitent les personnages²⁴. Jean de Pierrefeu résume la première comme « un massacre ! » tout en critiquant, sans mâcher ses mots, les interprètes qui non seulement jouaient très mal, mais oublièrent le texte. Pourtant, en ce qui concerne le drame, il le considère comme le plus audacieux qui soit sorti sous la plume du dramaturge, tout en admirant la modernité de ses personnages : « Lui seul pouvait l'écrire, lui seul possède assez de grandeur d'âme et de génie pour hausser à ce diapason l'Amour et ses douceurs, ses folies et ses caprices »²⁵.

.....

²¹ Maurice de Waleffe, « Billet de Midi », *Paris-Midi*, 17 janvier 1914, p. 1.

²² Valentine de Saint-Point, « Le rire de la semaine », *Le Rire*, n° 574, 1914, p. 3.

²³ Félicien Pascal, « Le théâtre et les livres », *L'Univers*, 9-10 janvier 1914, p. 3.

²⁴ Guy de Téra-mond, « Premières représentations », *La Presse*, 18 janvier 1914, p. 2.

²⁵ Jean de Pierrefeu, « *La Danse devant le miroir*, pièce en trois actes, de M. François de Curel », *La Liberté*, 18 janvier 1914.



19. François de Curel, 1918
 Agence de presse Meurisse
commons.wikimedia.org

Aux antipodes des voix négatives se situe, entre autres, André de Fresnois qui fustige l'opinion de la foule qui n'a pas compris l'originalité de l'œuvre de Curel. De fait, elle « ne goûte plus comme un délassement telle comédie superficielle et plaisante : elle y voit la fin même de l'art dramatique, et c'est l'œuvre vraie, l'œuvre profonde et noble, qu'elle traite en exception, que l'on redoute autant qu'on la respecte »²⁶. Léo Marchès complimente ouvertement le dramaturge ainsi que « l'audace intelligente » de la direction de l'Ambigu pour avoir monté ce « drame émouvant »²⁷ témoignant du talent incontestable de l'écrivain lorrain. Charles Akar parle d'une pièce par excellence philosophique dans laquelle « sont étudiés à fond caractères et états d'âme

.....

²⁶ André de Fresnois, « Notes de théâtre », *La Revue critique des idées et des livres*, n° 139, 24 janvier 1914, p. 216.

²⁷ Léo Marchès, « François de Curel », *L'Intransigeant*, 13 janvier 1914, p. 1.

des individus »²⁸ tandis que dans la rubrique « Silhouettes de ce temps » de *L'Action française*, Léon Daudet ne cache pas son admiration pour l'auteur qui « est le seul qui sache objectiver, rendre accessibles aux sens, les conflits d'idées, et ouvrir de brusques, d'éblouissantes communications entre les jeux de l'âme et le monde extérieur »²⁹. Edmond Sée salue la mise en scène de la pièce extraordinaire de l'auteur qui

a réalisé ce double prodige de nous montrer deux cœurs, absolument comme dans une salle de vivisection ; (si bien que nous les voyons palpiter et battre, que nous en saisissons les pulsations une à une) en même temps qu'il nous distrayait, nous, — lorsque l'opération devenait trop cruelle — par la grâce et le charme si personnels, si spirituels souvent des deux patients³⁰.

Pierre Guirec n'est pas moins enthousiaste envers cette œuvre de Curel : « ses magistrales qualités s'y manifestent pleinement. Elle ne nous a point déçu, et c'est pour l'art dramatique un grand succès »³¹. Edmond Jaloux attire l'attention sur le pessimisme de l'œuvre où les protagonistes, victimes de leurs illusions, s'enlisent irrévocablement dans la mort : « l'action, ils la désirent, et l'action les a conduits au désespoir, au crime, au suicide. Ce beau monde, intérieur, qu'ils voulaient transformer et rendre réel, les a trompés, ils n'auront pas réalisé leur rêve »³². Robert de Flers apprécie aussi les analyses profondes dont François de Curel est, à ses yeux, un maître incontestable. Tout en comparant cette œuvre à un *marivaudage moderne*, le critique se focalise sur les particularités psychologiques des deux soupirants : « les personnages y sont des âmes, des âmes toutes nues,

.....

²⁸ « La semaine à Paris », *Le Petit Oranais*, 1^{er} février 1914, p. 1.

²⁹ Léon Daudet, « François de Curel », *L'Action française*, 18 janvier 1914.

³⁰ Charles Akar, Edmond Sée, « Une grande première », *Gil Blas*, 17 janvier 1914.

³¹ Pierre Guirec, « Feuilleton dramatique », *La Critique Indépendante*, 1^{er} février 1914, p. 3.

³² Edmond Jaloux, « François de Curel », *Le Gaulois*, 19 janvier 1914, p. 1.

dégagées de toutes les conditions du temps et de l'espace. Ils ne nous confient que des choses secrètes et se gardent de nous donner leur adresse et de nous révéler leurs habitudes d'existence »³³ et plus loin de constater :

Sa nouvelle pièce, par la beauté de la matière, et la noblesse de la forme s'impose au respect de tous et à l'admiration de quelques-uns. Elle ne saurait conquérir la foule. Écrite pour une élite, elle demeurera la délectation des lettrés et des artistes assez délicats et assez patients pour goûter l'analyse des situations les plus complexes et des sentiments les plus obscurs. Mais le troisième acte contient des beautés si éclatantes que les yeux les moins clairvoyants en seront tout de même éblouis³⁴.

Gaston de Pawlowski déclare dans son papier que le drame de Currel ne saurait être abordé avec des critères traditionnels : « il semble difficile [...] de rendre compte de cet ouvrage avec les moyens dont dispose la simple critique dramatique »³⁵. Et pour cause, cette pièce renonce aux ficelles de la dramaturgie classique basée sur l'action, pour se concentrer sur l'étude des âmes en proie à la mélancolie. Le critique remarque l'originalité du drame qui ne présente pas de conflits entre les protagonistes, mais met en avant les conflits intérieurs qui bouleversent leur équilibre psychique respectif, ce qui, en l'occurrence, conduit directement l'homme au suicide. C'est dire que ce texte déborde la forme canonique en favorisant l'analyse psychologique des personnages, tout en déplaçant le poids de l'affrontement *interpersonnel* sur l'affrontement *intrapersonnel* :

La Danse devant le miroir est, en quelque sorte, un mystère à deux personnages dans lequel chaque personnage reste cependant isolé. C'est que la pièce est l'œuvre d'un rêveur solitaire, que les personnages qu'il emploie dansent eux-mêmes devant le miroir de sa propre imagination ; c'est un monologue sceptique sur la souffrance humaine, une critique amère et ironique de nos illusions quotidiennes ; c'est une pièce de caractère, où les

.....
³³ Robert de Flers, « La Semaine dramatique », *Le Figaro*, 18 janvier 1914, p. 4.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Gaston de Pawlowski, « Au Nouvel Ambigu : *La Danse devant le miroir* de M. François de Currel », *Comœdia*, 17 janvier 1914, p. 1.

caractères ne réagissent point les uns sur les autres, mais sur eux-mêmes, une pièce fantasmagorique dans laquelle le seul caractère qui nous apparaisse nettement est celui de l'auteur³⁶.

La dédramatisation du drame, écrit-il

En retraçant sommairement les étapes successives de l'action, force nous serait de constater que le drame repose sur les sacro-saintes règles de la « pièce bien faite ». Nous y trouvons l'exposition (l'amour compliqué entre Paul et Régine) qui « arrange » les événements à venir censés préparer, selon la logique causale infaillible, le dénouement fatal (le suicide du protagoniste) — la résolution de l'intrigue n'étant tout de même pas bien motivée et donc incompréhensible pour un spectateur moyen. Une intrigue sentimentale qui n'est pas sans rappeler *On ne badine pas avec l'amour* (1834) d'Alfred de Musset, permettrait aussi de constater que Curel renoue avec l'esthétique romantique. Néanmoins, faisant abstraction des filiations possibles que l'on pourrait évoquer à propos de cette pièce, l'auteur crée une œuvre originale qui semble ne pas être redevable à une esthétique préexistante, ou conforme aux modes de l'époque, et qui est loin de respecter les principes régulateurs de la forme canonique.

De fait, en relisant attentivement le texte, on remarque que la fable fortement réduite n'est pas constituée, comme le prônait Aristote, par « l'assemblage des actions accomplies »³⁷ qui tendent le conflit au maximum pour préparer la catastrophe aboutissant implacablement au dénouement définitif. L'absence de tension dramatique fait en sorte que l'intrigue acquière la fonction de ménager des moments de strates psychologiques (lyriques et/ou épiques). L'agencement des épisodes ne crée donc

.....
³⁶ *Ibid.*

³⁷ Aristote, *La Poétique*, trad. Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1969, 1450a, p. 86-90.

pas une attente anxieuse de la part du public en quête des rebondissements dramatiques de l'action conduisant à un apaisement ultime, mais il étale les événements qui rendent compte de l'évolution psychique des protagonistes. Ainsi, le *mythos* aristotélicien qui imite l'action se composant d'une concaténation consécutive d'autres actions, cède la place à une sorte de reconstitution des états d'âme des personnages.

[Curel] sentait toute la force contenue dans la sentimentalité romanesque de son tempérament. Comme il dramatisait ce qui n'est guère dramatique, les thèses et les analyses, comme il faisait du théâtre avec les romans psychologiques, les questions sociales et les traités de philosophie, comme ses personnages étaient non des hommes mais des idées passant par mille avatars, se posant, se nouant, se combinant, se contrariant, se dénouant, il fallait leur donner l'apparence de la vie par le symbolisme indispensable à leurs manifestations scéniques. Les pensées devaient être traduites en faits et pour les rendre claires et saillantes il fallait beaucoup d'imagination, de brio et de sensibilité³⁸.

Même le dialogue, qui pourtant paraît logiquement construit dans la pièce, semble avoir perdu sa fonction essentielle, celle de faire progresser le conflit. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucun conflit, car nous sommes témoins, comme le précise l'auteur, « du duel des personnages vivants »³⁹ au cours duquel ceux-ci, tout en s'adressant l'un à l'autre, parlent *dans le vide*, comme s'ils s'adonnaient à des soliloques voués à l'expression de leurs tourments moraux. Dans cette perspective, tout porte à croire que dans *La Danse devant le miroir*, le récit l'emporte sur les situations conflictuelles censées être résolues, ce qui permettrait d'avancer l'hypothèse que l'écrivain ne pouvait pas rompre avec sa verve relevant de la prose. Chose singulière : dans toutes ses activités littéraires, Curel semble réfractaire à la stricte obser-

.....
³⁸ Paul Tenarg, « François de Curel », in : Paul Tenarg, *Nos bons auteurs et nos méchants critiques : parallèles dramatiques*, Paris, Chamuel, Éditeur, 1898, p. 157.

³⁹ François de Curel, l'histoire de *La Danse devant le miroir*, in : *Théâtre complet I*, Paris, Georges Crès & Cie, 1919, p. 71.

vance des prescriptions génériques. C'est à ce propos qu'il faut remonter à la première production littéraire de Curel qui a fait ses premières armes dans la prose. Selon Charles Maurras, le roman *Le Sauvetage du grand-duc* (1897) se compose primordiallement de dialogues et de monologues, ce qui l'incite à déclarer à propos de son auteur : « un malheureux vaudevilliste perdu dans la toge du romancier »⁴⁰. Il est curieux de noter que, quand le même Curel se forge une notoriété d'auteur de théâtre, on lui reproche, cette fois-ci, de subvertir les critères aristotéliens du drame par l'intrusion de l'épique qui non seulement retarde l'action, mais en conséquence l'anéantit.



20. *Danseuses*, Edgar Degas
commons.wikimedia.org

.....
⁴⁰ Charles Maurras, *L'Observateur français*, 25 avril 1889, phrase rapportée par le dramaturge même dans la préface au *Théâtre complet I*, *op. cit.*, p. XIV.

Le dramatique et la mort

Si l'on reproche au dramaturge français de bafouer les règles de la pièce de théâtre, c'est qu'il déplace le poids de l'action au sens traditionnel du mot sur l'action infradramatique qui se déroule au niveau intra-humain. L'acte suicidaire semble être l'unique élément dramatique, mais à part cet épisode qui clôt la pièce, il en y a un autre qui est le ressort principal de l'« intrigue » : le pressentiment de la mort irrévocable. Paul la redoute, mais en même temps il la désire. Dès lors, il semble un homme anxieux qui mettra fin à ses jours. Pour mieux comprendre le « dramatique » de Curel, il est intéressant d'évoquer le sens qu'Henri Gouhier donne à ce mot. Or, hormis l'anecdotique comme élément typiquement dramatique (les péripéties qui s'enchevêtrent en provoquant d'autres incidences censées soutenir la dynamique toujours croissante de l'action dramatique), il attire notre attention sur la dimension ontologique du « drame » qui rend compte de nos angoisses existentielles. Gouhier précise ce qu'il comprend par le « dramatique », ses convictions correspondant parfaitement aux attributs du « drame-de-la-vie » :

Le théâtre n'est donc pas dramatique seulement dans le cas où il y a un mort au dénouement. La mort qui fait le drame n'est pas nécessairement dans l'anecdote : une intrigue multipliant ses épisodes autour de « mourra-t-on ? », est, certes, dramatique, mais avec quelle autre intensité pour l'être une action imprégnée par la pensée de la mort et dominée par les sentiments plus ou moins consciemment dérivés d'elle : angoisse, peur, inquiétude, anxiété, mélancolie⁴¹.

Tel est le cas de Paul, dont la mort précède en quelque sorte la pièce. C'est dire que la nouvelle de la tentative de suicide est au centre de ce drame focalisé sur l'âme déchirée de l'homme. Ainsi, c'est l'angoisse devant la mort qui devient le ressort prin-

.....
⁴¹ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997, p. 83-84.

cipal comme dans les œuvres de Gabriel Marcel, qui n'a pas caché son admiration pour l'auteur des *Fossiles*. On remarque que Curel expose de vieux conflits qu'il emprunte à la « tragédie classique », mais les situe toujours sur le plan plutôt psychologique ou ontologique que dans une perspective agonistique. Nous avons signalé plus haut que le drame se caractérise par son statisme évident, ce qui ne veut pas dire que le texte soit dépourvu de toute action. Il est vrai que rien ne se passe, ou, tout se passe exclusivement à travers le dialogue qui rend compte de l'imminence de la catastrophe :

L'action est tout entière dans le dialogue. Aucune opposition entre le drame et ce parasite que M. Gaston Baty appelle « Sir le mot » : le mot est le drame parce qu'il tue. De l'assassinat comme un des beaux-arts : un certain art de bien parler. La mort unit l'action au verbe qui exclut alors le discours et même « l'effet ». Jamais un personnage ne s'adresse au public : il ne pense qu'à l'adversaire sur lequel sa phrase agit.

La mort n'arrive pas seulement à la fin : elle donne à chaque instant sa densité dramatique. Non point parce que chaque instant y conduit, ce qui, en un sens, est le cas de tous les drames, mais parce que le meurtre psychique s'accomplit à chaque instant. L'action est une espèce d'évolution destructrice⁴².

Ces mots de Gouhier se réfèrent avant tout aux *Créanciers* d'August Strindberg, mais ils décrivent aussi bien la situation dramatique dans la pièce de Curel. Comme dans *Le Mort de demain* de Gabriel Marcel, qui s'est mis à écrire pour le théâtre sous l'emprise de Curel, l'angoisse prend ainsi la forme d'une obsédante anticipation. Le vrai drame se joue dans la tête du protagoniste. Il est le mort de demain, dès lors, il fait tout pour s'adapter par avance à la catastrophe imminente. D'une certaine manière, cette pièce reprend un motif analogue dans *Le Temps est un songe* de Henri-René Lenormand, mais dans ce cas, le personnage principal vit dans une atmosphère onirique frôlant le cauchemar. Peut-être les contours réalistes du texte

.....
⁴² *Ibid.*, p. 88-89.

de Curel ne permettent-ils pas à un lecteur peu concentré de s'apercevoir de ce « drame interne » qui se noue et se dénoue en continuation dans l'âme du personnage.

L'anatomie du « drame de pensée » ou comment dramatiser le récit

De fait, à part le « combat verbal » entre les protagonistes et à l'exception du suicide de Paul qui clôt la pièce, peu de choses se passent dans *La Danse devant le miroir* pour ne pas dire que l'action semble en être presque dépourvue. Celle-ci paraît comme suspendue. Pourtant, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait point d'action, seulement, c'est la *situation* qui prime sur elle, celle de deux amants qui ne réussissent pas à s'épanouir dans leur amour. À entendre leurs discours, on a l'impression que leurs répliques se réduisent à la narration du malaise tantôt de l'un, tantôt de l'autre, sans pour autant provoquer la collision dramatique. Dans cette perspective, il serait légitime de constater que, le cas échéant, on assiste à un « drame statique » qui rend compte uniquement des états d'âme des personnages aux prises avec leurs sentiments contradictoires. En effet, comme dans les pièces précédentes, force nous est de constater que Curel privilégie encore plus fortement dans *La Danse devant le miroir* l'expression intime des personnages en proie à leurs doutes existentiels. Alphonse de Parvillez n'a pas tort de souligner la dimension statique de l'œuvre où les personnages privés de traits individuels semblent incarner des idées, tout en rappelant des allégories plutôt que des êtres humains :

Le froid, tel était bien l'ennemi que Curel n'a pas toujours réussi à vaincre. Au théâtre comme ailleurs, la chaleur vient du mouvement. La température baisse quand l'action se ralentit. Or, avec ce procédé de composition qui part d'un état d'âme singulier, qui développe la situation en creusant les problèmes soulevés et en pliant les faits aux nécessités de cette analyse psychologique et de cette recherche philosophique, il était presque

inévitabile d'aboutir à des pièces plus statiques que dynamiques. Souvent, dans ce théâtre, les idées se heurtent plus que les hommes. Il y a bien un conflit initial, mais il n'évolue pas toujours assez ; parfois les adversaires occupent un front stabilisé et restent dans leurs tranchées. Et tandis qu'ils échangent des arguments, le drame piétine⁴³.

Dorénavant, le conflit interpersonnel y est bien manifeste en surface, mais en analysant plus profondément le déroulement de la pièce, on se rend compte que Currel déplace l'accent de l'affrontement entre les protagonistes pour mieux scruter leurs conflits intérieurs, ces micro-conflits qui déstabilisent l'âme des souffrants que l'on peut savourer dans la prose plutôt que dans un texte de théâtre. Qui plus est, le dialogue dramatique paraît s'effacer derrière le dialogue philosophique qui ne vise pas à faire progresser l'action, mais à témoigner⁴⁴ du désarroi des pauvres amoureux. Le critère de la réversibilité de la communication semble en conséquence quelque peu dérégulé. Dans ce contexte, les protagonistes, pour reprendre les termes de Sarrazac, ne sont pas *agissants*, mais *réflexifs* qui ressassent leurs sentiments, leurs peurs et obsessions, tout en se soumettant à la fatalité de leur existence. Selon Alphonse de Parvillez⁴⁵, le dramaturge ne donne point la vie à ses personnages, en les privant de tous les attributs des héros du « drame absolu ». Au demeurant, Currel a précisé que dans ce drame, le vrai personnage est l'Idée, ce qui porte à croire que les personnages semblent servir à l'auteur pour exprimer ses propres réflexions, sa vision imprégnée de pessimisme de la vie qui n'est pas sans rappeler l'enseignement schopenhauerien. Nombreux

.....
⁴³ Alphonse de Parvillez, « L'incomplète victoire de François de Currel », *Études*, n° 7, t. 195, 1928, p. 442.

⁴⁴ « Le dialogue n'est que la partie visible et secondaire de l'action pour le drame naturaliste ; c'est avant tout la situation, les conditions psycho-sociales des caractères qui font progresser l'intrigue : le dialogue n'a qu'un rôle de révélateur ou de baromètre », (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 89).

⁴⁵ Alphonse de Parvillez, « L'incomplète victoire de François de Currel », *op. cit.*, p. 443-444.

sont ceux qui saisissent cette particularité de l'œuvre qui déborde ouvertement les limites de la « pièce bien faite ». Louis Bertrand déclare à ce propos que le dramaturge

a mis sur la scène les idées les plus profondes et les plus essentielles à l'humanité, les plus vieilles et les plus modernes, celles qui nous passionnent le plus sous la forme de « questions contemporaines ». La race, le génie, la science, la foi, la sainteté, l'évolution humaine, la question sociale sont devenus, grâce à lui, des acteurs au visage humain, des figures de connaissance, qui parlent notre langue, agissent comme nous, font autour d'eux de la comédie et de la tragédie. Ils sont des individus, et, en même temps, des symboles, — symboles d'idées que M. François de Curel discute avec la plus entière liberté d'esprit⁴⁶.

Dans ce contexte, c'est à des créatures souffrantes tiraillées par des doutes qu'incombe le rôle de témoigner sur le vif de tout ce qui se passe autour d'eux et dans leur esprit. Il n'est donc pas étonnant que les protagonistes parlent comme s'ils narraient leur situation ou les conditions incertaines de leur existence, leurs récits s'interpolant librement dans le dialogue. C'est encore du récit dont il s'agit quand Louise prend la parole afin de révéler aux soupirants la comédie qu'ils se jouent atrocement entre eux, mais surtout pour commenter les méandres du déroulement de la pièce. Dans ce cas, en tant qu'observatrice, la protagoniste se situe comme en dehors de l'action dramatique en assumant la fonction réflexive (en l'occurrence, celle du narrateur) qui lui permet d'expliquer le sujet de la pièce. En s'adressant à Paul, Louise déclare :

vous rougissez de cette comédie, comme si vous n'étiez pas acteur depuis le premier jour où vous avez parlé à Régine et comme si Régine m'envoyait ici avec mission de ne dire que la vérité... Enfants trompeurs et sincères, tous deux vous déclamez des rôles... Mais d'où vient qu'à tout bout de champ vous vous évadiez du programme ?... Quel personnage invisible traverse la scène et vous fournit des répliques si belles que, si vous avez l'audace de les prendre, le reste de la pièce ne paraît

.....
⁴⁶ Louis Bertrand, « La Lorraine dans l'œuvre de M. François de Curel », *op. cit.*, p. 76.

plus qu'une farce grossière... Oui, décidément, deux comédiens, mais avec un mystérieux associé... Votre amour, un vaudeville avec l'idéal pour souffleur !⁴⁷

Le « personnage invisible » et le « mystérieux associé » que Louise évoque dans sa tirade nous rappellent le « personnage sublime » de Maeterlinck, ce qui attire notre attention sur le fait que Curel, en décrivant le duel entre Paul et Régine, ne le situe pas dans le monde matériel, mais qu'il convoque, à l'instar de l'écrivain symboliste, « l'univers spirituel des puissances invisibles, en un mot, la Mort, le Destin »⁴⁸. Ainsi, le dramaturge fait intervenir Louise, au milieu du deuxième acte, qui, tel le narrateur, dévoile les vrais ressorts du drame se déroulant dans les psychismes détraqués des protagonistes, tout en traçant les circonstances précaires dans lesquelles ceux-ci se meuvent. Ils ont beau s'entretenir même longuement, ils n'arrivent jamais à communiquer, chacun vivant dans son propre monde respectif. La femme aime l'homme, ce qui ne l'empêche pas d'ourdir une intrigue qui, non seulement soumet le soupirant à rude épreuve, mais porte préjudice à elle-même. Le jeune amoureux semble déchiré, comme dans la tradition classique, entre la dignité et les sentiments. Cependant, Curel ne modernise pas les conflits cornéliens, car son personnage est foncièrement pessimiste. On pourrait supposer que l'écrivain français, suivant l'exemple des naturalistes, propose une nouvelle version de la tragédie⁴⁹, le fatum étant inscrit dans la nature même des êtres humains. Tel est incontestablement le cas de Paul qui n'est pas du tout tiraillé entre l'amour et l'honneur (comme il veut le faire croire à son amante), car il est tout simplement l'incarnation d'un jeune homme dépressif. Dès les premières répliques du drame, Régine revient à plusieurs reprises sur

.....
⁴⁷ François de Curel, *La Danse devant le miroir*, op. cit., p. 139-140.

⁴⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 149.

⁴⁹ William M. Schuyler, « *La Danse devant le miroir* : The Evolution of a Tragedy », *Modern Philology*, Vol. 41, n° 3 (Feb., 1944), p. 188-197.

un mystérieux mal qui ronge son amoureux. En se confessant à sa cousine Louise, la jeune femme fait cette remarque éloquente : « Nos regards se rencontrent... et qu'est-ce que je vois au fond des siens ?... Une désolation sans bornes, une supplication d'accourir à son aide... J'ai, pendant une seconde, la vision d'un homme qui se noie et dont le regard s'accroche désespérément au vôtre... »⁵⁰. Et plus loin d'ajouter : « Ce garçon-là, me disais-je, est rongé par un chagrin qu'il ne veut pas avouer... Si je ne vole pas à son secours, il est capable de périr misérablement, car je vois la mort dans ses yeux... et je ne lui survivrais pas »⁵¹. La volonté de Régine de comprendre Paul doit se solder par un échec, car, comme le commente Louise, il est impossible de connaître le cœur de la personne aimée : « L'âme ressemble à une forêt qui, de loin, forme un bloc verdoyant et superbe ; essaie d'y pénétrer, et les ronces t'arrêtent, les lianes t'entravent, les épines te déchirent, tu vas, tu viens, dans le dédale des sentiers boueux »⁵².

Quant aux « récits » de Paul, ils confirment sa neurasthénie et surtout son penchant au suicide. Quand il prend la parole, il ne manque pas de faire souvent allusion à cet acte d'autodestruction, comme si le ressort principal de la pièce avait pour objectif de relater l'inexorable chemin du protagoniste vers la mort. On pourrait penser que l'idée de sa deuxième tentative de mettre fin à ses jours est déclenchée directement à la suite des aveux de Régine sur sa grossesse présumée. Paul, abasourdi par cette nouvelle dévastatrice, ne renonce pourtant pas au mariage, mais exprime clairement sa résolution de se tuer : « Je n'ai plus rien à regretter ni à souhaiter sur cette terre... Hier, je me jetais à l'eau ; en me repêchant on m'a condamné à recommencer... Je l'aurais fait dans une heure, je le ferai dans un mois, puisqu'en prolongeant ma vie je vous ouvre un meilleur avenir »⁵³. On comprend bien que cet

.....
⁵⁰ François de Curel, *La Danse devant le miroir*, op. cit., p. 91.

⁵¹ *Ibid.*, p. 92.

⁵² *Ibid.*, p. 151.

⁵³ *Ibid.*, p. 169.

homme blessé agit ainsi sous l'emprise de fortes émotions, mais ses propensions suicidaires, qui ne le quittent jamais, sont nées bien avant. Ayant compris que l'amour n'est qu'un leurre derrière lequel se cache une perfide comédie entre deux égoïsmes livrés à leurs instincts, Paul ne croit plus en son salut.

Vous n'avez pas appris que l'amour, après nous avoir emportés dans le ciel, glorieux et purs comme des anges, nous précipite soudain sur le sol, changés en fauves exaspérés, et que, dans ce délire où l'animal succède au dieu, nous trouvons une âpre et triste volupté à traîner dans la fange le dieu qui n'a pu rester maître de nous⁵⁴.

L'idée de mourir est associée à la figure de Régine à travers laquelle se reflètent l'espoir et l'angoisse de l'homme.

avant de me condamner, représentez-vous cette journée d'hier où j'ai agonisé, pour ainsi dire, dans vos bras... La mort était là qui me guettait... J'avais conscience que si je prononçais un certain mot vous alliez me retirer de l'abîme... Le désir de vous, l'horreur de la mort, unissaient leurs forces pour faire jaillir ce mot de mes lèvres... Il n'en est pas sorti...⁵⁵

Régine serait donc le reflet de l'amour et de la mort, de la joie et de la souffrance. Au demeurant, à un moment donné, la jeune femme se demande si elle-même ne pousse pas involontairement son amoureux à commettre cet acte désespéré. Dans la scène finale, se manifestant comme « la danse de mort »⁵⁶, nous assistons donc à la réalisation du *phantasme* de Paul annoncé dans le premier acte, comme si la pièce était bâtie sur la « répétition » de son geste fatal. Malgré l'apaisement définitif du conflit entre les époux, le marié pense toujours à se donner la mort, tout en désirant immobiliser sa propre image dans le miroir :

Régine : Quelle folie !... Je suis à toi du plus profond de mon âme !...
Paul : *l'attirant de nouveau à lui avec une passion désespérée*. Tes yeux... plus près... encore plus près !... Que j'y contemple le héros de ton cœur !...

.....
⁵⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁶ Cf. Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Régine : *lui obéit en souriant*. Décidément, toi aussi, tu es pour le miroir !...

Paul : J'y suis superbe !... Ô cher et capricieux miroir !...

Régine : *souriant*. Surtout n'aie pas la tentation de le briser sur ta belle image, comme on brise le verre où a bu le roi !...

(*Pendant qu'elle parle, Paul, les yeux obstinément fixés sur ceux de Régine, sort de sa poche un revolver et le porte doucement à sa poitrine.*)

Paul : Non, pas le miroir !... Qu'il conserve ma belle image

(*Il fait feu. Régine s'arrache de ses doigts crispés avec un cri, pendant qu'il tombe la face contre terre.*)⁵⁷.

Ainsi, l'exigence dialogique conduit François de Curel à briser l'enchaînement logique de répliques qui s'encastrent les unes dans les autres, pour privilégier une sorte de mélange des soliloques de ses personnages. De fait, « au mépris absolu des conventions scéniques, il préfère à la tirade alternée un dialogue fin et nuancé »⁵⁸. Et ce dialogue est subjugué à une vivisection psychologique de l'âme des personnages, ce qui ne passe pas inaperçu pour certains critiques. Gaillard de Champris remarque à ce propos que « l'action ne sort presque jamais des limites étroites d'une maison. C'est que le drame se joue toujours dans une conscience »⁵⁹. Ce procédé, qui vise ouvertement à la dédramatisation de la forme canonique, est monnaie courante aussi bien dans le théâtre naturaliste que dans le théâtre de boulevard, esthétique que l'on décèle sans conteste dans la production dramaturgique de notre auteur :

L'intervention du récit dans le drame de boulevard se présente donc comme une mise en crise de structures d'essence fataliste. En effet, l'épique y instille l'idée du multiple, qui suffit à miner les idées de *centre* et de *consécution*, fondements de la dramaturgie néo-classique des auteurs. En perdant cette unité, le drame devient moins sourd à la réalité complexe⁶⁰.

.....

⁵⁷ François de Curel, *La Danse devant le miroir*, *op. cit.*, p. 196-197.

⁵⁸ Geneviève Comès, « Du théâtre à succès au succès au théâtre : une jeune revue en quête de son théâtre : *La Revue Blanche* (1889-1903) », *Littérature et Nation*, 1991, p. 43.

⁵⁹ Gaillard de Champris, « Le théâtre de M. François de Curel », *op. cit.*, p. 587.

⁶⁰ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », *op. cit.*

L'autopsie du « drame de miroir » ou comment exprimer l'insoutenable solitude de l'être

Le miroir, les yeux, le regard ou le reflet : autant d'exemples du réseau lexical renvoyant à la vue qui est un motif récurrent dans le drame. Les soupirants semblent vouloir agir, mais, inaptes à toute initiative constructrice, ils ne peuvent qu'épier les gestes de l'autre, tout en cherchant, ne serait-ce qu'inconsciemment, à guetter leurs propres représentations respectives. Dans ce contexte, le miroir — érigé en une sorte de *superpersonnage* — devient une sorte de catalyseur à travers lequel les pauvres créatures s'efforcent éperdument de comprendre l'énigme de l'autre, mais, en observant autrui, se heurtent irrévocablement à la réverbération de leur propre image : « nous ne voyons que nous-mêmes, nous dansons devant un miroir qui ne nous renvoie que notre propre image, en sorte que l'amour est la suprême duperie »⁶¹.

L'auteur déplore que nombre de critiques (même bienveillants) n'aient pas saisi ce « jeu de reflets » qui met en avant le conflit se déroulant au niveau du psychisme des protagonistes. Il déclare que sa pièce « est une horlogerie dont les rouages engrenent avec tant de précision qu'il faut une extrême attention pour en suivre le jeu. Cette attention est un travail au cours duquel la moindre négligence fait que le système paraît détraqué »⁶². C'est pourquoi, au deuxième acte, le dramaturge fait parler Louise du miroir afin que le spectateur/le lecteur ne dévie pas de cette intrigue spirituelle de la pièce. La symbolique du miroir ne correspond pas à des concepts symbolistes⁶³, car celui-ci reflète ici tout simplement les personnages comme des poupées, démunis de toute volition qui, en dépit

.....
⁶¹ Léonce Beaujeu, « Chronique dramatique », *L'Action française*, 24-25 janvier 1914, p. 3.

⁶² François de Curel, *La Danse devant le miroir*, *op. cit.*, p. 82.

⁶³ Cf. Guy Michaud, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959, p. 199-216.

de leur volonté d'être heureux, se laissent entraîner dans le cours implacable du destin. Qui plus est, l'image qu'ils contemplent, est toujours criblée par leur fantaisie, tout en la déformant. Le miroir perd ainsi sa nature d'objet inanimé pour être rehaussé à une métaphore de la vie aussi éphémère qu'illusoire. C'est grâce à lui que les amoureux peuvent se refléter et essayer de saisir leur situation sans issue. Ils jouent constamment et désirent se tromper respectivement en renvoyant l'image de quelqu'un qu'ils ne sont pas en réalité. Dans ce cas de figure, on remarque que ces mélancoliques, chacun replié sur soi, ne réagissent pas, tels les rêveurs tchekhoviens, selon la réalité, mais selon leur imagination. Louise, toujours dans sa fonction de commentatrice de l'action, corroborera cette thèse lors d'un entretien avec Régine : « Tu conserves ton sang-froid pour étudier un indifférent ; tandis que ton amoureux tu ne le vois pas tel qu'il est, mais tel que tu rêves qu'il est... Sous son agréable visage, tu établis une âme de ta façon, dont pour te plaire il s'empresse de faire parade »⁶⁴. Dès lors, les personnages ne sont pas capables de percevoir les gens pour ce qu'ils sont, mais pour l'opinion qu'ils se font d'eux. Dans ses pièces juvéniles, Curel n'a pas réussi à déchiffrer le mal de ses créatures, car, comme il l'avoue lui-même dans l'historique de *La Danse devant le miroir*, il s'en tenait à la surface des mirages de l'amour. Il lui manquait une façon théâtrale d'exprimer la profondeur des conflits psychiques des protagonistes, une sorte d'allégorie qui pouvait déclencher une action intérieure :

C'est au Casino de Paris que m'est apparu le symbole dont j'avais besoin. Tout le monde a vu cela : deux actrices, grimes de façon à se ressembler absolument, sont placées l'une en face de l'autre, séparées par un miroir dont le cadre seul existe. Elles exécutent avec un ensemble parfait des danses identiques, et donnent aux spectateurs l'illusion de ne voir qu'une femme placée devant une glace et s'éprenant des grâces de sa propre image. Tout à coup l'image enjambe la barre inférieure du cadre vide, rejoint l'original, tous deux saluent le public et s'en vont⁶⁵.

.....
⁶⁴ François de Curel, *La Danse devant le miroir*, op. cit., p. 152.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 70-71.

Telles les danseuses de cabaret qui se regardent dans leurs miroirs afin d'apprendre leurs poses, les protagonistes ajustent leurs gestes, étudient leurs grimaces, tout en se préparant à jouer une féroce comédie, la comédie des apparences. Pourtant, scruter son reflet ou celui de l'autre n'est pas une activité anodine, car l'image réverbérée incarne inexorablement non seulement la solitude, mais aussi le vide ontologique. Et c'est encore Louise qui, en évoquant le miroir, commente la situation inextricable dans laquelle se trouvent les deux amoureux :

La femme qui veut ravir un soupirant lui sert la maîtresse de ses rêves, pendant que le soupirant la fascine en brochant sur les thèmes qu'elle a dictés... Devant celui qu'on aime, on contemple son propre idéal qu'un être, jaloux de vous plaire, vous offre plus ou moins bien imité... Lorsque l'accord de deux amants est parfait, chacun d'eux se voit dans un miroir, se prend pour l'autre et se contemple avec ivresse, sans s'apercevoir qu'il est seul !⁶⁶



21. *Deux danseuses en bleu et en rose*, Edgar Degas
commons.wikimedia.org

Régine se rappelle les mots de sa cousine qui voit dans le miroir le symbole de l'espoir, mais de l'espoir aussitôt brisé. La jeune

.....

⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

femme s'attache aux reflets, néanmoins, elle est effrayée à l'idée que derrière la représentation fallacieuse se cache le néant de l'existence : « Louise qui prétend qu'entre deux amoureux s'élève un double miroir qui rend à chacun sa propre image... On serait seuls alors ?... Seule, moi, dans tes bras ?... Seul, toi, dans les miens ? »⁶⁷.

Gaston Bachelard dit à propos des miroirs qu'ils « sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique »⁶⁸. Curel n'a pas recours à cet objet comme d'un tremplin pour donner libre cours à la dimension onirique de la pièce, mais il pense plutôt à un objet qui permettrait de mieux exposer les vicissitudes de l'existence : « le miroir [...] reflète les lumières et les souffrances, le soleil et les ténèbres de la vie humaine »⁶⁹. Le dramaturge rompt de cette manière avec l'action dramatique traditionnelle procédant d'une relation conflictuelle entre les personnages, pour se focaliser sur un drame intime qui témoigne de l'infortune de la vie des créatures déchirées. Cette approche vise à présenter le personnage non dans le temps de son action mais dans celui du cours de ses réflexions, tout en ouvrant une nouvelle étendue de la forme dramatique.

Conclusion : l'esthétique de la « pièce bien défaite »

La lecture de *La Danse devant le miroir*, que Guy Launay considère sans aucun doute sur une note légèrement malicieuse, comme un « marivaudage ibsénien »⁷⁰, démontre comment Curel s'emploie à perturber le bon fonctionnement de la « pièce

.....

⁶⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 32.

⁶⁹ Suzanne Gugenheim, « Le miroir a-t-il joué un rôle dans la littérature du XX^e siècle ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959, p. 198.

⁷⁰ Guy Launay, « Répétition générale », *Le Matin*, 17 janvier 1914, p. 3.

bien faite ». Quelles que soient les qualités ou les faiblesses de la pièce, celle-ci relève incontestablement d'une nouvelle esthétique dramaturgique qui, à l'instar des œuvres d'Ibsen, de Strindberg ou de Tchekhov, rend compte de l'insuffisance de la forme canonique ou, comme disent les autres, de la prétendue crise du drame. En admettant même que notre auteur figure parmi les représentants éminents du *théâtre de boulevard*, on oublie quelque peu que ce genre dénigré (à l'exception du vaudeville) sape déjà la construction du drame classique par le recours manifeste au récit (donc, on note la prédominance du narratif au détriment du dramatique). Curel, perçu comme un représentant de ce modèle dramaturgique, n'hésite pas non plus à inclure dans ses textes des éléments épiques qui remettent en cause la tension dramatique, fondement primordial de l'action au sens traditionnel du mot. Et, en effet, la fable du drame, restreinte dans son étendue, relate les hésitations psychologiques des personnages qui se débattent avec leur mélancolie néfaste sans que la dynamique des événements soit rigoureusement observée. Le dialogue entre les personnages (l'un des supports incontournables de la tension dramatique) perd de sa verve en ne contribuant plus, comme c'est le cas dans le « drame absolu », à faire avancer l'action et ressemble plutôt, pour employer le terme de Sarrazac, à une « choralité » de pauvres êtres incapables de communiquer entre eux. Les protagonistes pérorent et leurs propos témoignent de leur désarroi devant le monde sourd à leurs plaintes. Qui plus est, l'amour partagé ne leur permet pas de briser l'impitoyable mur de solitude qui les sépare à jamais. Ainsi, l'échange de parole ne peut pas déclencher le conflit. Celui-ci se profile indéniablement au début de l'œuvre, mais au fil des pages on se rend compte que le conflit interpersonnel cède la place au conflit intrapersonnel, ce qui modifie diamétralement le rythme interne du drame. En d'autres mots, du différend opposant les héros, l'écrivain passe à la relation des micro-conflits qui se déroulent dans le for intérieur des protagonistes.

Si le dramaturge ne renonce pas à l'intrigue sentimentale, qui n'est qu'un prétexte pour donner libre cours à l'expression de la solitude mélancolique, il semble privilégier les réflexions des amoureux (opération par excellence romanesque) qui mettent en avant une nouvelle étendue dramatique souvent appréciée par la critique bienveillante⁷¹. Curel procède de cette manière par la déconstruction de « la pièce bien faite » bâtie sur un vrai système mécanique, en proposant, contrairement au « drame agonistique », le « drame ontologique » qui se focalise sur l'âme de l'homme et non sur l'action au sens traditionnel du mot. Qui plus est, comme dans ses premières pièces, l'auteur de *La Danse devant le miroir*, crée des *personnages passifs* au détriment des *personnages actifs* censés soutenir le déploiement de l'action. Dépourvus de toute volonté, ils s'enlisent dans leurs obsessions respectives, seule la mort pouvant mettre fin à cette existence insupportable.

Tous les procédés de la dédramatisation permettent ainsi à l'auteur de renoncer aux vieilles observations génériques, tout en proposant de nouvelles solutions formelles. Faut-il rappeler que Curel ne saurait être considéré comme un révolutionnaire en la matière, mais il est incontestable que son œuvre remet en question le « bel animal » aristotélicien. Et, en bouleversant le moule classique, l'auteur ne pense guère à détruire le genre en soi, au contraire, il le déborde, ne serait-ce que pour mieux redramatiser son drame, ce dont témoigne André de Fresnois :

.....

⁷¹ « ... la grandeur, dans M. François de Curel, est simple et rude comme la tâche quotidienne. Elle s'impose par l'exemple et ne déclame pas. Elle tient à l'âme même, du drame, elle tient à l'idée qui l'a fait naître comme la chair du fruit autour du noyau. M. François de Curel n'a pas la prétention d'enseigner par ses drames. Il fait, en témoin passionné, le récit des faits capitaux qui l'ont frappé. Pas de morale nouvelle, aussi noble soit-elle, ni de contre-morale à la morale actuelle. Des êtres vivent sous nos yeux, pareils à nous, en butte à des conflits d'ordre matériel ou moral d'un intérêt toujours actuel. Les thèmes les plus larges leur fournissent la discussion stricte sur les quelques problèmes éternels qui passionnent l'humanité. Pas de verbiage ou de bons mots d'auteur », (Gabriel Reuillard, « François de Curel », *Les Hommes du Jour*, 24 janvier 1914, p. 2).

Dans *La Danse devant le miroir*, j'admiraï d'abord l'audace de l'auteur qui avait porté à la scène un conflit et des subtilités réservés jusque-là au livre. Ne vous y trompez pas : en trois cents pages d'un volume, *La Danse devant le miroir* ferait un bon roman, mais on pourrait le rattacher à une tradition encore suivie de nos jours, le ranger sur un rayon déterminé de la Bibliothèque, tandis qu'au théâtre cette œuvre, outre qu'elle fait figure d'exception, exigeait un génie deux fois supérieur. C'est donc la maîtrise de M. de Curel que j'admiraï [...] ; son habileté à ne noter d'un sentiment que l'essentiel, comme l'axe autour de quoi tout le reste s'évoque et se groupe, la frange phosphorescente qui révèle, dans la nuit, la palpitation innombrable du flot. Mais ce que j'admiraï par — dessus tout, c'est bien ces transitions, ces inflexions [...] ces rebondissements du dialogue selon une courbe si nette que, tout en écoutant cette pièce jugée confuse par quelques sauvages, tout en communiant aux inquiétudes aux douleurs des pauvres âmes palpitantes qui se débattaient devant moi, j'avais une sorte de vision abstraite de l'œuvre entière, et j'en ressentais un contentement, une pacification délicieuse, comparable à celle que procure la vue d'une délicate ligne d'horizon⁷².

.....

⁷² André de Fresnois, « Notes de théâtre », *op. cit.*, p. 227.

Chapitre V

L'Âme en folie ou un drame de l'intime

Mais l'infradramatique ne réside pas seulement dans la petite taille des personnages, des événements et autres micro-conflits ; il a également partie liée avec la subjectivisation et, partant, avec la relativisation qui marque ces événements et micro-conflits. En d'autres termes, c'est à un théâtre intime et à des conflits souvent intrasubjectifs et intrapsychiques que nous avons affaire. Le fait que le drame soit désormais voué au subjectif et au quotidien ne signifie évidemment pas que les grands conflits historiques ont disparu, mais que ces derniers ont été absorbés par cet « anonymat » dont parle Adorno¹.

La vie est souffrance : elle désigne une guerre sans trêve, guerre liée à un désir qui est manque. La souffrance signifie *combat* et désir éternellement insatisfait. C'est donc la structure même de la vie et du désir qui rend compte de la douleur morale, laquelle est permanente, caractérisée par une absence de limite temporelle, mais aussi de finalité. Elle ne rend rigoureusement à rien : ni au bonheur, ni à la réconciliation finale, ni au progrès².

.....
¹ Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, 2007/1, n^{os} 38-39, p. 7-18.

² Jacqueline Russ, *Le tragique créateur. Qui a peur du nihilisme ?*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 104.

Inspirations curéliennes : le dramaturge face à la nature et les conséquences qui en découlent

L'absence prolongée du dramaturge dans la capitale fait parler la presse « de ses bois, de son existence retranchée, de sa sauvagerie »³. Les moments de solitude que Curel a vécus pendant ses longs séjours en Lorraine lui ont permis de s'éloigner de la vie mondaine à Paris. Néanmoins, paradoxalement, c'est au cours de cet écartement de la société que l'écrivain a pu étudier la nature humaine. Édouard Schneider se rappelle la visite qu'il a rendue à notre auteur sur sa terre natale qui lui donne l'occasion de comprendre les ficelles du travail créateur du dramaturge. Et, ce qui l'a impressionné, c'est l'attachement de Curel à la forêt dans laquelle il pénètre au cours de ses promenades autant que pendant ses chasses. Car, tout en aimant la nature, il semble se trouver dans son élément en qualité de chasseur, mais il prend aussi plaisir à examiner les habitudes des cerfs ou des sangliers qui ne sont pas sans rappeler les usages des hommes. Il s'avère qu'en observant le comportement des animaux, on peut arriver à plusieurs constatations à propos de la condition humaine. C'est enfin la conclusion à laquelle parvient l'auteur de *L'Âme en folie* (1914) qui se met à l'examen approfondi et rigoureux de la conduite de l'humanité. Ainsi, en décrivant sa rencontre avec l'un des plus prestigieux dramaturges français de l'époque, Schneider ne manque pas de dévoiler devant ses lecteurs quelques souffles créateurs qui animent l'écrivain lorrain :

On se tromperait étrangement à croire que, au cœur de cette vaste solitude, François de Curel se noyait dans l'oubli de la vie. La vie ! À chaque heure du temps, il l'avait sous les yeux. Je ne parle pas des milliers de livres qu'il avait accumulés dans sa bibliothèque de Ketzling. Sans doute lisait-il abondamment les publications les plus diverses. Mais pour Curel, la vie n'était pas là. Elle se mouvait dans la population innombrable de la

.....
³ Édouard Schneider, « Contemporains chez eux : François de Curel (*Souvenirs de Ketzling*) », *Les Marges*, n° 47, t. XIII, mars 1914, p. 172.

forêt où, chaque jour, s'accomplit le grand œuvre de l'instinct. L'homme ne lui paraissait guère détaché de l'animalité. Durant les nuits de printemps, sous les fenêtres du château, il entendait claquer le bois des cerfs. Comment eût-il pu croire que le choc meurtrier des bêtes amoureuses différerait vraiment de celui des passions humaines ? Sur ces mouvements farouches qui jettent les uns contre les autres égoïsmes et désirs, l'homme fait-il autre chose que d'étendre le voile illusoire de son intelligence et de son orgueil, ce voile qui ne saurait celer à un œil attentif la persistance des réalités primitives ?⁴

Le critique peut s'interroger sur le fondement du raisonnement de l'écrivain. Toujours est-il, celui-ci s'inspire directement de la forêt et du château de Ketzing pour se lancer dans l'étude des âmes déséquilibrées mentalement et moralement. Au demeurant, il en donne une admirable description⁵ dans la préface⁶ de la pièce qu'il a incluse dans le cinquième volume du *Théâtre complet*⁷. C'est le point de départ de la pièce, une espèce de fond sur lequel se déroule l'action, car la forêt, « on peut la considérer comme le laboratoire symbolique de ses pièces »⁸. Cette nature dont Currel tient à ce qu'elle soit suggérée scéniquement acquiert évidemment deux fonctions : symbolique et dramatique, la dimension ornementale étant reléguée au second rang. De fait, le dramaturge retranscrit ses propres expériences face à la nature qui l'ont amené à chercher des forces inconscientes qui poussent les animaux autant que les humains à agir. Ce qui l'intéresse le plus, c'est la sexualité qui oscille incompréhensiblement entre attrait et répulsion. Et c'est la vie des bêtes sauvages qui nous en dit long sur nos propres dispositions aussi bien psychiques que physiques. « La réflexion s'étend au-delà des bêtes qui la

.....

⁴ Édouard Schneider, « François de Currel à Ketzing », *Le Figaro*, 5 mai, 1928, p. 4.

⁵ Lucien Descaves, « François de Currel entre deux Académies », *Les Nouvelles littéraires, artistique et scientifiques*, 5 mai 1928, p. 1.

⁶ Voir l'annexe : historique de *L'Âme en folie*.

⁷ Voir la bibliographie à la fin de l'ouvrage.

⁸ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Stock, Delamain et Boutelleau, 1936, p. 502.

provoquent. Voilà, certes, une façon de moralité. Bêtes et gens ! Trois petits mots que, bien souvent, on devrait fondre en un seul sans que notre orgueil songeât à s'en offenser »⁹. Néanmoins, les mouvements secrets des bêtes qui sont aussi ceux des hommes, ne conduisent pas notre auteur à tirer exclusivement des conclusions plutôt pessimistes sur nos instincts sur lesquels, comme le confirmera la psychanalyse, nous n'avons aucune prise. Au contraire, Curel se montre fasciné par cette découverte et en apprécie l'incontestable beauté, même si, confronté à des penchants souvent refoulés, l'individu pourrait être saisi d'une vive inquiétude. Cela dit, l'écrivain français dévoile devant ses lecteurs et spectateurs les splendeurs de l'existence-même dont les forces instinctuelles incitent l'homme à des actions souvent aussi déchirantes que poignantes. La civilisation et en particulier la civilisation occidentale basée prétentieusement sur la présumée supériorité¹⁰ de la raison, semble nous dire le dramaturge, a scandaleusement détourné l'être humain de sa vraie nature, celle qui nous rappelle que nous sommes partie intégrante de la planète (et donc, une espèce parmi d'autres) et non des créatures à part, différentes du reste des organismes vivant sur la Terre. Élus par une divinité obscure, celle-ci nous autorise à dominer sur tous les animaux considérés dès lors comme inférieurs par rapport à nous. Cette approche, qui n'est pas anodine car elle récusé l'enseignement chrétien, (question sur laquelle nous nous attarderons plus loin), permet à l'écrivain de faire une sorte d'examen de conscience, tout en invitant son auditoire à des réflexions portant sur la condition humaine, sans pourtant donner, comme à son habitude, des réponses toutes faites. C'est dans ce contexte que Jules Marsan souligne l'importance qu'a eue la nature de la Lorraine sur la production dramaturgique de l'auteur

.....
⁹ Édouard Schneider, « Contemporains chez eux : François de Curel (*Souvenirs de Ketzing*) », *op. cit.*, p. 179.

¹⁰ François Flahault, « L'homme fait-il partie de la nature ? », *La Découverte* | « Revue du MAUSS » 2013/2, n° 42, p. 125-128.

de *La Biche au bois* : « c'est la vie multiple et tumultueuse de la forêt qui lui a donné le sens de la grandeur et de la vie. Ce sont les ébats et les jeux des animaux sauvages surpris à l'affût, au petit jour, dans une clairière ou sur les bords d'un étang, qui lui ont révélé ces grandes forces instinctives qui emportent l'homme de leur élan, le plient à leur puissance, le secouent de brusques orages »¹¹.

Le message que Curel semble faire passer à travers son drame acquiert une forme correspondant à son contenu. On se rappelle que dans son ouvrage de référence *Théorie du drame moderne* (1956), Peter Szondi identifie, aux environs des années 1880, une crise fondamentale du drame due principalement au fait qu'il intègre en son sein des éléments épiques. L'émancipation de plus en plus affirmée de la « théâtralité » pousse Theodor Adorno à déclarer dans son essai « Pour comprendre *Fin de partie* » (1982) la mort du drame tandis que Hans-Thies Lehmann lance le « théâtre postdramatique » (1999) qui tourne définitivement le dos au drame. Quant à Jean-Pierre Sarrazac, dont les écrits se situent aux antipodes des fossoyeurs de la forme dramatique, il propose un nouveau paradigme qui tient compte d'une évolution (mutation) du drame tout en mettant en doute l'analyse hégéliano-marxiste (le modèle « crise ») de celui-ci. Or, pour illustrer cette mutation, qui s'est mise en route au tournant du XX^e siècle, il distingue le « drame-dans-la-vie », c'est-à-dire le « drame absolu » au sens szondien qui repose sur un grand conflit entre les personnages, conformément à la structure dynamique et logique allant de l'exposition en passant par l'accumulation de péripéties jusqu'au dénouement de l'action, et le « drame-de-la-vie » qui

ne se limite pas, lui, à ce que Sophocle appelle une « journée fatale », il déjoue les unités de temps, de lieu et même d'action et son étendue couvre toute une vie. Pour embrasser une existence entière, le drame-de-la-vie a recours à la rétrospection — jusque-là privilège de l'épique — et à des

.....
¹¹ Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1926, p. 150.

procédés de montage. En fait, le drame-de-la-vie marque un changement profond dans la *mesure* du drame, c'est-à-dire dans son étendue, mais aussi dans son rythme interne¹².

Il est intéressant à ce propos d'étudier une pièce de François de Curel, en l'occurrence, *L'Âme en folie*, qui témoigne de cette « crise » évoquée par le critique hongrois. De nos jours quelque peu oublié, dénigré par les détracteurs du « théâtre à thèse », l'écrivain lorrain était pourtant considéré à son époque comme « un Ibsen français »¹³. Cette comparaison n'étant pas toujours laudative, elle rend manifeste les recherches analogues que les deux dramaturges menaient en matière d'esthétique théâtrale. À ses débuts, l'auteur de *L'Envers d'une sainte* (1892) ou de *L'Invitée* (1893) semble déjà vouloir saper la forme traditionnelle du drame en remplaçant la progression dynamique par l'analyse de l'évolution des âmes des protagonistes. Ceux-ci, incapables d'agir, perdent leurs vertus actives. Le désir, qui est le moteur du héros (et de l'antagoniste) ainsi que l'élément déclencheur de l'action, s'efface en faveur des situations au cours desquelles les personnages se livrent à d'interminables réflexions ontologiques. C'est de cette manière que le personnage « agissant » tend à s'éclipser derrière le personnage « réflexif », « récitant » ou « passif ». *L'Âme en folie* renoue avec cette esthétique tout en l'approfondissant. De fait, le dramaturge se concentre sur la psychologie de ses personnages, tente de dévoiler leurs secrets les plus personnels afin d'explorer devant nos yeux l'intimité de l'homme. Pourtant, comme nous allons le voir, l'intimité n'est pas uniquement une catégorie qui met surtout en avant les attributs individuels des personnages en question, car elle relate une relation conflictuelle se déroulant non entre les personnages, mais dans leurs psy-

.....
¹² Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 7-8.

¹³ Edmond Sée, *Le théâtre français contemporain*, Paris, Armand Colin, 1928, p. 78.

chés respectives. Cette démarche insolite confirme que l'auteur s'aligne avec des dramaturges européens qui, depuis deux décennies créaient des « drames analytiques ». Curel reste toujours attaché à une « certaine tradition » qui, pourtant, ne l'empêche pas d'étudier des terrains jusque-là peu investigués par les écrivains français. Dans ce contexte, examiner la pièce de Curel à travers ce nouveau paradigme permettra d'établir et de vérifier si des composantes modernes propres au « drame-de-la-vie » y sont présentes et dans quelle mesure l'expression de l'intimité aurait pu laisser un impact sur les auteurs à venir.

L'âme qui s'abîme dans le néant

L'Âme en folie est une pièce minutieusement réfléchie, et, selon André-Paul Antoine, partiellement autobiographique, qui aborde des questions aussi bien philosophiques que psychologiques¹⁴. De fait, à travers ses personnages, le dramaturge tente d'éveiller la sensibilité des spectateurs sur la condition humaine. Paul Souday résume ainsi cette pièce particulière de notre auteur : « Dans *L'Âme en folie*, il y a un curé et une dévote, mais ici le grand paganisme sylvestre le dispute au mysticisme et au pragmatisme ordinaires de M. de Curel. Il devient transformiste, darwinien, il évoque les combats de cerfs comme Courbet et Anatole France et maintient l'esprit, l'idéal, mais les enracine puissamment dans la matière et l'animalité primitive »¹⁵, tandis que Victor Snell récapitule la pièce en accentuant le fait qu'il s'agit « ici du grand problème de la vie, considéré dans l'essence matérielle de la créature, dans ses origines, et dans sa fonction sexuelle. Les bêtes sont guidées par un instinct sûr : celui de la sélection qui maintient et sauve la race. Pour l'homme un autre facteur

.....

¹⁴ William M. Schuyler, « The Genesis and Evolution of Curel's *L'Âme en folie* », *Modern Philology* 39, n° 3, 1942, p. 295-302.

¹⁵ Paul Souday, « François de Curel », *Candide*, 3 mai 1928, p. 3.

intervient : l'intelligence — "qui sabote la race", mais qui assure une lumineuse compensation... »¹⁶ L'écrivain semble emprunter l'intrigue à un drame traditionnel dont on peut facilement reconstituer la « succession des faits ». Justin Riolle, 55 ans, après l'échec de son ouvrage aux ambitions ouvertement scientifiques, *L'Âme en folie*, s'est retiré dans une maison de campagne à la lisière des forêts pour s'adonner aux observations des mœurs des cerfs et des sangliers vivant en liberté. C'est ainsi que Georges Pioch caractérise notre protagoniste : « Riolle a vécu la plupart de ses jours près d'une forêt. Par sa pensée, comme par sa ferveur pour toutes les forces, pour toutes les vertus par quoi se reproduit l'animal et se perpétue la nature, il a été conduit à devenir un cynique imperturbable, mais d'autant plus bienveillant. Voici bien l'honnête homme, qui, dit La Rochefoucauld, est celui qui ne s'étonne de rien »¹⁷. Sa femme, 40 ans, cardiaque et nerveuse, qui vit aux côtés de son époux comme une ombre, vient d'avoir une crise. Miraculeusement sauvée, elle reprend aussitôt ses forces. Pioch met l'accent sur les dispositions fragiles de la psyché de la conjointe, tout en mettant en exergue les différences patentes entre les personnages : « Blanche est simple, toute cordiale, croyante, et craignant. Dieu. N'ayant guère entendu à sa propre existence, elle n'a guère compris la vie toute clairvoyante de son mari »¹⁸. Le rideau se lève au moment où le calme est revenu dans la demeure. La quiétude ne dure pas longtemps, car elle sera perturbée par l'arrivée d'un jeune dramaturge (Michel) et d'une nièce de Riolle (Rosa), devenue une actrice célèbre à Paris. Madame Riolle ne supporte pas les ébats amoureux entre les visiteurs tandis que son mari profite de l'occasion pour étaler ses théories naturalistes sur l'amour, ou plutôt, sur l'attirance sexuelle chez les hommes qu'il compare en scientifique à celle des animaux sauvages. Sa femme, qui participe

.....
¹⁶ Victor Snell, « Les Premières — Une pièce admirable de François de Curel : *L'Âme en folie* », *L'Humanité*, 25 décembre 1919, p. 2.

¹⁷ Georges Pioch, « Au théâtre », *Le Populaire*, 25 décembre 1919, p. 2.

¹⁸ *Ibid.*

à ces discussions, semble à un moment donné excitée face au jeune homme de belle prestance. Se trouvant seule dans l'atelier de son époux avec un vieux squelette, elle commence à délirer (parlant bel et bien avec l'ossature) pour, à la fin, mourir.

Ceci n'est pas une pièce à thèse — l'avis de la critique

La pièce, qui a eu lieu le 23 décembre 1919 au Théâtre des Arts, une scène considérée à l'époque comme expérimentale ou d'avant-garde, n'a pas toujours joui d'une bonne presse. Néanmoins, snobé quelque peu par les scènes plus prestigieuses, Currel n'hésite pas à tenter sa chance ailleurs, où, selon lui, on serait plus à même d'apprécier certaines résolutions hardies de cette œuvre fort originale. Dès la première, le spectacle remporte un vif succès auprès du public. Et pourtant, le texte curélien semble s'éloigner des goûts populaires et surtout des contraintes dramatiques de la forme canonique. En atteste Lucien Descaves qui lors de la soirée constate que le drame est « le chef-d'œuvre dépouillé de théâtre, c'est-à-dire de tout ce qu'exigent d'un auteur dramatique les mercantis pour consentir à écouler des denrées périssables », et juste après d'ajouter que le sujet de la pièce ne court pas les grands boulevards : « c'est la sélection naturelle, telle que Darwin en a établi le principe »¹⁹. Ainsi, on pourrait avoir l'impression que le texte de Currel, qui sans aucun doute ne correspond point aux prérogatives de la « pièce bien faite », déconcerte le public plutôt par le sujet abordé²⁰. Et, tout de même,

.....
¹⁹ Lucien Descaves, « *L'Âme en folie* – une belle pièce de François de Currel est jouée aujourd'hui au Théâtre des Arts », *L'Intransigeant*, 24 décembre 1919, p. 1.

²⁰ « Dans une autre famille, une mère que je connais fut moins inconsiderée. — Je te paierai le théâtre, dit le père... Quelle pièce veux-tu voir, mon chéri ? Le fils, âgé de douze ans et dix mois, répondit sans hésitation : *L'Âme en folie*. La mère se récria :

il y en a qui dénoncent certaines insuffisances de ce texte en ce qui concerne la forme dramatique.

Les critiques autant que les spectateurs semblent déplore que Curel une fois de plus n'ait pas donné une pièce de théâtre à laquelle l'esprit français était habitué, et on l'accuse de présenter sur les tréteaux « une suite de conférences ». Paul Souday énumère plusieurs invraisemblances dont regorge la pièce à peine compréhensible pour un lecteur moyen : « on ne sait pas au juste ce qu'il [François de Curel] a voulu dire. Il est possible que la signification de l'ouvrage s'éclaire à la lecture : j'attends avec impatience qu'il soit imprimé, et je vous en parlerai sans doute dès que ce sera fait. Mais, d'après une avant-première, M. de Curel se défend d'avoir, voulu soutenir une thèse et déclare ne s'être proposé que de conter une très simple histoire »²¹. Paul Lombard déclare sèchement que le sujet de la pièce « ne pouvait être au-dessous d'un écrivain qui ne sollicite que tous les dix ans l'attention de ses contemporains » et plus loin de conclure : « il ne s'agit rien moins que de remettre en question la sélection naturelle, telle que Darwin la conçut... »²². Dans les colonnes du *Cri de Paris* on peut lire une critique quelque peu malicieuse qui tente de répertorier diverses opinions des spectateurs qui se sont entretenus dans les couloirs, pendant les entractes :

.....

— Penses-tu, dit-elle, qu'à ton âge, nous allons te laisser voir une pièce qui a pour sujet le rut des bêtes ?

— Et des hommes, maman, repartit le jeune garçon.

Cette juste réponse lui valut naturellement le consentement de ses auteurs ; et le père dit à la mère, quand ils furent seuls :

— J'aime encore mieux qu'il désire voir *L'Âme en folie* que *Les Liaisons dangereuses*. Cet enfant a l'esprit sérieux et déjà mûr ».

(Abel Hermant, *Le Temps*, 16 janvier 1920, in : *Romans-Revue*, n° 2, vol. VIII, 15 février 1920, p. 72).

²¹ Paul Souday, « Au Théâtre des Arts : *L'Âme en folie* de M. François de Curel », *Paris-Midi*, 30 décembre 1919, p. 3.

²² Paul Lombard, « Les Premières : *L'Âme en folie* par François de Curel », *L'Homme Libre*, 24 décembre 1919, p. 2.

— Paris va s'y ruer !

— Ce n'est pourtant qu'une conférence.

— Mais quelle conférence ! Une leçon sur l'amour. Le parallèle de l'amour humain et de l'amour des bêtes. Une réédition splendide du *Banquet* de Platon.

— Curel connaît joliment bien les bêtes avec ses airs innocents, quel plaisir il doit prendre à regarder dans ses forêts des Ardennes les ébats des cerfs et des biches !

— Il a vu que l'amour rapproche l'homme de la bête.

— Il le rapproche aussi de l'ange, nous dit Curel.

— Oui, avez-vous remarqué cette allusion à la Bible ? Le devoir, le grand amour, la constance, l'espoir de l'éternité nous viennent des anges. C'est parce qu'ils fautèrent avec les filles des hommes, que nous avons gardé dans notre cœur l'hérédité de l'infini. On ne s'attendait guère à voir les anges en cette affaire.

— Avec Curel, il faut s'attendre à tout. Il oppose Darwin et le Christ, puis il les concilie.

— Tout autre que Curel se serait fait emboîter à traiter avec tant de verdeur un sujet si délicat. Lui, on l'écoute religieusement, on boit ses paroles²³.

Lucien Descaves s'insurge contre ces opinions en constatant : « la forme dramatique, bons apôtres, nous savons trop ce que c'est : l'ignoble sauce qui fait passer le poisson malade. Mais le poisson frais de François de Curel n'a pas besoin de ces déguisements. Il peut arriver qu'une arête vous reste dans le gosier. Vous n'en mourrez pas..., et le Théâtre qui se respecte en vivra »²⁴. C'est de la même manière que s'exprime Gaston de Pawlowski qui met l'accent sur l'originalité stylistique et philosophique de l'écrivain français, en remarquant que Curel a

[la] voix de l'âme. Peu importent les hésitations philosophiques inévitables que lui donnent une vie entière concentrée et une science trop grande des réalités aristotéliques ; ce que nous écoutons avec une émotion profonde, sans jamais nous lasser, c'est le son de sa voix intellectuelle, le rythme merveilleux d'une pensée, parce qu'elle est forte, douce parce qu'elle est remplie de pitié, familière et claire parce qu'un esprit aristocratique peut analyser les pires déchéances sans jamais rien perdre

.....

²³ « Les Grandes Premières », *Le Cri de Paris*, 28 décembre 1919, p. 10.

²⁴ Lucien Descaves, « Curel et Antoine », *La Lanterne*, 24 décembre 1919, p. 1.

de sa noblesse et de son style, d'une pensée, en un mot, qui mériterait d'être platonicienne²⁵.

Jean Thouvenin attire l'attention des lecteurs des *Annales politiques et littéraires* sur l'originalité de ce texte dont la réalisation scénique semble avoir électrisé le public. Considéré comme un chef-d'œuvre, le texte de Curel, d'après le journaliste, a moins ému qu'il a forcé les spectateurs à des réflexions, car le dramaturge « s'adressait à leur esprit, plutôt qu'à leur sensibilité. Captiver pendant trois heures le public en lui tenant des propos philosophiques : seul, — ou à peu près, — l'auteur des *Fossiles* était capable d'exécuter ce tour de force »²⁶. *Le Monde Illustré* souligne aussi l'originalité de ce drame qui va à l'encontre de l'esthétique dominante : « la formule théâtrale de M. de Curel étonne, car elle ne fait pas de basses concessions au métier et à la mode »²⁷, en quoi il partage l'opinion d'Émile Marsy qui salue la pièce « impeccable par la forme, émouvante par la sensibilité »²⁸. Georges Pioch s'extasie même sur cette œuvre fort originale qui annonce, par son originalité, l'avènement d'une nouvelle dramaturgie :

L'Âme en folie, n'est pas qu'éminente dans l'esprit humain : elle est unique dans notre théâtre. C'est, féodalement, cruellement et implacablement pensée, certes, mais si virile et féconde d'être telle, l'œuvre digne d'une Europe où le mot « civilisation » aurait, enfin, un sens moral. Elle surpasse tellement en beautés les pièces qu'à l'ordinaire, et faute de mieux, nous nous résignons à louer, que la raison s'en étonne. Or, pourtant, c'est bien là une pièce de théâtre, épanouie dans une admirable langue théâtrale : ample, preste, nombreuse, nuancée. Et c'est même le théâtre — l'art — qui compose sa plus certaine magnificence. Car, pour émouvante et instructive qu'elle nous soit, la pensée dont elle est issue

.....
²⁵ Gaston de Pawlowski, « Première au Théâtre des Arts : *L'Âme en folie* », *Le Journal*, 24 décembre 1919, p. 2.

²⁶ Jean Thouvenin, « Le Théâtre : *L'Âme en folie* de M. François de Curel », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1906, 4 janvier 1920, p. 3.

²⁷ Intérim, « Théâtres », *Le Monde Illustré*, 23 mars 1921, p. 226.

²⁸ Émile Marsy, « Les Théâtres : *L'Âme en folie* de M. François de Curel au Gymnase », *Le Rappel*, 2 février 1922, p. 3.

n'est que d'une audace souvent éprouvée déjà : quelque chose comme du *darwinisme mysticisé* ; quelque chose comme l'adhésion donnée aux lois de la sélection naturelle, par un poète précis, qui finira, peut-être, néanmoins, par croire en le dieu des catholiques²⁹.



22. La caricature de la théorie de l'évolution de Darwin

Auteur inconnu

commons.wikimedia.org

Il en est de même pour Robert de Flers qui apprécie le drame « d'une admirable richesse, d'une profonde émotion intellectuelle et dont les racines sont trop puissantes et l'épanouissement trop tumultueux pour qu'il soit possible d'en parler sans le recul nécessaire à la méditation et au contrôle de sa propre pensée »³⁰. Le chroniqueur s'empresse de rejeter des observations aussi hâtives que fausses de quelques-uns de ses confrères ou du public à propos de la « pièce à thèse » :

.....

²⁹ Georges Pioch, « Au théâtre », *op. cit.*, p. 1.

³⁰ Robert de Flers, « La Semaine dramatique », *Le Figaro*, 28 décembre 1919, p. 1.

J'ai entendu, un jour, une jeune femme donner de la pièce à thèse cette naïve définition : « Ce sont des pièces où il y a beaucoup de tirades et pas d'adultère ». C'est peut-être pour cela que beaucoup de gens considèrent volontiers les drames et les comédies de M. de Curel comme des pièces à thèse. Aucune opinion n'est plus fautive. Lorsque M. de Curel, et il ne cesse de le faire, prête à ses personnages des idées, des systèmes, des théories contradictoires sur les plus graves problèmes humains ou sociaux, il ne cherche nullement à nous gagner à telle doctrine ou à nous déchaîner contre telle autre ; lui-même ne prend pas parti. Mais il sait qu'à la flamme de ces grands débats de la pensée, les visages des hommes s'éclairent et qu'à sa chaleur les êtres les plus mystérieux s'amollissent et livrent leur secret³¹.

La dédramatisation du drame : les *progressants* vs les *retardants*

En relisant l'intrigue de la pièce, un lecteur peu consciencieux pourrait facilement passer indifférent à côté de quelques nouveautés indéniables qui témoignent des évolutions originales du théâtre français à la veille de la Première Guerre mondiale. C'est ainsi que l'on pourrait résumer schématiquement l'histoire en conformité avec les prérogatives du « drame-dans-la-vie ». Cependant, ce texte, découpés en trois actes, présente nombre de détours dramaturgiques qui annoncent, à l'instar d'Ibsen, un nouveau paradigme se perpétuant jusqu'à nos jours : le « drame-de-la-vie ».

Le premier acte, que François Mauriac qualifie de « tranche de vie »³², se présente, de prime abord, comme l'exposition d'un drame bourgeois sur le thème de la fragilité du cœur de madame Riolle. On apprend que la santé de Blanche est plus qu'incertaine et que l'on doit s'attendre à une nouvelle et imminente attaque, cette fois meurtrière. Le jeune dramaturge débarque dans la ré-

.....
³¹ *Ibid.*

³² François Mauriac, « Courrier théâtral », *La Revue Hebdomadaire*, n° 4, 1920, p. 544.

sidence pour différentes raisons, mais, à partir de la scène VIII, avec l'incursion de Rosa dans la maison, la progression dramatique s'arrête brusquement pour laisser place à la rétrospection. En effet, l'apparition de la nièce de Justin, trouble la cardiaque en éveillant en elle de vieux souvenirs tapis secrètement dans son âme. Or, Blanche a toujours suspecté (d'ailleurs non sans raison) une liaison illégale entre l'oncle et la fille de son beau-frère. Il n'est donc pas étonnant que ce dernier se soit débarrassé de la demoiselle en l'envoyant à Paris pour ne pas compromettre son mariage. Mais voici qu'elle revient triomphalement après des années de silence en bouleversant à nouveau la sérénité monotone du couple bourgeois. C'est ainsi que la présence soudaine de cette ancienne enfant, devenue une comédienne aux allures trop libres, fait revivre des instants douloureux du passé qui semble, dès lors, empiéter sur le présent. Les inquiétudes de Blanche sont d'autant plus fondées que son mari ne cache point sa joie quant à cette visite inopinée. Contrairement aux mauvais pressentiments de madame Riolle, l'avènement de la théâtruse fait revivre à l'homme sa vigueur masculine de jadis. Face à cette nouvelle Sarah, comme il l'appelle (allusion évidente à Sarah Bernhardt), Justin se souvient des moments heureux qu'il a passés en sa compagnie à lui « ouvrir l'esprit ». Jusque-là tout semble se dérouler suivant les règles de fer de la forme canonique du drame, mais, comme il a déjà fait dans ses pièces précédentes, Curel, à un moment donné, renonce à la charpente traditionnelle de son drame pour se concentrer sur le « cours intimiste » de la pièce, tout en sapant sa structure traditionnelle.

De fait, dès la deuxième moitié du premier acte et jusqu'à la fin de la pièce, nous allons assister à des dialogues, qui loin de pousser l'action en avant, tourneront toujours autour des reminiscences des quatre personnages, et plus particulièrement, celles de Blanche et de son mari. Cette première pensée que Justin l'a peut-être épousée pour sa dot tandis que ce deuxième, tout en palabrant sur la nature de l'amour, semble empreint de

nostalgie vis-à-vis de sa virilité juvénile. Les deux semblent vivre ensemble comme des êtres aliénés, chacun restant dans son propre monde, tantôt tissé de « fantaisie religieuse », tantôt de « chimères scientifiques ». Le traditionnel présent dramatique, qui contribue à des retournements de l'action, est ici « investi » de fantômes du passé et broie impitoyablement ses victimes. Comme dans le théâtre d'Ibsen, les scènes qui se suivent, découvrent petit à petit ce passé qui pèse lourdement sur la vie conjugale des Riolle. Blanche se rappelle que Rosa a bien essayé de l'assassiner en cachant une aiguille dans un gâteau tandis que Justin semble regretter de ne pas avoir suivi son instinct sexuel. Dès lors, ce passé lointain, qui s'insinue subrepticement dans la vie présente du couple, est à l'origine des « méditations » à haute voix des personnages aussi mélancoliques que cyniques. C'est ainsi que Curel surplombe l'action pour donner libre cours à la réflexion, principe allogène du drame canonique. Pendant tout le second acte, Justin expose ses idées sur l'amour, qui se ramènent à l'étude des relations interhumaines : sont-elles de nature biologique ou psychologique ? La critique de l'époque voyait dans ces élucubrations (souvent jugées trop « philosophales » ou illustrant *sans honte* le darwinisme³³) l'expression du « théâtre d'idées », mais le discours de ce scientifique nous éclaire autant sur les mœurs des bêtes que sur la condition précaire de l'homme. Il met en avant sa dérégulation et sa solitude au sein du monde animal.

Un acte instinctif n'est donc qu'un acte intellectuel devenu réflexe. Intelligence et instinct sont deux sœurs jumelles inséparables, la première consciente et volontaire, la seconde aveuglément obéissante, la première

.....

³³ « Je mettais un évolutionniste trop libre d'esprit pour s'inféoder à aucune théorie dogmatique en présence de faits qu'il confrontait avec sa croyance. C'est ce que ne font pas les beaux parleurs de salons qui trouvent tout simple que "l'homme descende du singe", sans avoir jamais pris la peine d'examiner à quoi conduit une pareille affirmation », (François de Curel, Historique de *L'Âme en folie*, *Théâtre Complet V : Le Coup d'aile — L'Âme en folie*, Paris, Georges Crès & Cie, 1922, p. 230).

sujette aux caprices et aux impulsions, la seconde fidèle et sûre, mais arriérée. Malgré ces différences de caractères les deux jumelles se ressemblent tellement qu'on ne sait jamais précisément laquelle des deux on rencontre. [...] ³⁴

Et plus loin d'exprimer le péril qu'il courait en poussant ses réflexions vers des conclusions quelque peu déconcertantes :

Qu'on dérange un moellon d'une très vieille construction et tout l'édifice croulera. C'est un peu ce qui m'arrivait pour avoir touché aux fondations de la bâtisse humaine. Je voyais subitement les murs les plus solides se couvrir de lézardes. Cela me fit comprendre qu'il était imprudent de confronter des ensembles avant d'avoir comparé les valeurs de leurs parties composantes. Du coup le problème se déplaçait et consistait pour le moment à rechercher ce que la bête renfermait déjà d'humanité et ce que l'homme conservait encore de bestialité. Il me parut que la méthode la plus apte à me conduire au but était de décomposer la mentalité animale et la mentalité humaine en quelques grandes divisions intéressant la sociabilité et d'étudier par quelles voies, sur ces points spéciaux, l'animal aboutissait à l'homme. L'amour s'imposait comme la première étape de ce nouveau plan, et je me mis à suivre le précieux filon ³⁵.

Ainsi, le raisonnement de notre auteur l'amène à remettre en question la supériorité de l'homme comme une créature à laquelle une instance surnaturelle octroie le droit d'assujettir toute la planète à son gré. Il en découle sans nul conteste son émerveillement devant cette découverte qui, par la force des choses, met en doute, ne serait-ce que d'une manière un peu voilée, l'existence de Dieu. Quoi qu'il en soit, Curel semble partager la vision du monde de Lévi-Strauss, selon laquelle l'être humain est partie intégrante de la nature, « et il ne saurait en être dissocié que de façon artificielle et illusoire » ³⁶. C'est effectivement ses observations des animaux qui conduisent irrémédiablement

³⁴ *Ibid.*, p. 209.

³⁵ *Ibid.*, p. 209-210.

³⁶ Emmanuel Terray, « La vision du monde de Claude Lévi-Strauss », *L'Homme* [En ligne], 193 | 2010, mis en ligne le 29 janvier 2012, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24346> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24346>

l'auteur à de telles constatations remettant en question quelque peu ses anciennes convictions :

Voilà des commandements certains, dont l'ensemble répond parfaitement à la définition d'une morale, laquelle doit être une règle de conduite fixe. Les animaux ont donc une morale rude, brève et fidèlement observée, ce qui est fait pour nous surprendre, nous autres hommes, qui avons inventé mille morales et ne les pratiquons petitement qu'à condition de les croire dictées par une voix divine. J'en arrivais à penser que la morale humaine est bien moins une règle de conduite, que l'expression d'un malaise, celui d'une intelligence orgueilleuse logée dans un corps qui, par ses origines et son organisation, appartient en entier à l'animalité. En même temps m'apparaissait la vérité profonde qui se cache sous la légende du péché originel³⁷.

Dans ce contexte, le dramaturge brosse ses personnages comme des êtres en proie à leurs instincts perturbateurs. De fait, en regardant de plus près le couple Riolle, on se rend compte que tous deux ont du mal à réprimer leurs penchants sexuels. Inutiles de vouloir les sublimer, soit par le travail scientifique acharné (l'homme), soit par la fuite dans un monde onirique (la femme). Depuis quelque temps les époux dont l'attrait physique n'attire l'un vers l'autre semblent vivre paisiblement, cette sérénité étant troublée par l'arrivée des hôtes qui vont attiser leurs inclinations sexuelles. De fait, la compagnie des jeunes, entre lesquels naît un sentiment amoureux, rappelle les premiers élans passionnés entre Justin et Blanche et c'est face à eux que monsieur Riolle mène son « enquête » scientifique au bout. Au demeurant, Justin s'en vante tout en décrivant ses succès en la matière. C'est à ces moments que le protagoniste semble s'écarter de l'action pour devenir le commentateur de celle-ci. De fait, ses discours qui sont prononcés, entre autres, en présence de sa femme facilement susceptible par la froideur de l'époux, se manifestent comme des récits empruntés à un roman digne de ce nom. Ainsi, tout en discourant sur l'animalité de l'homme,

.....

³⁷ François de Curel, *Historique de L'Âme en folie*, op. cit., p. 215.

le mari de Blanche retarde l'action, voire la suspend afin d'éclairer, semble-t-il, les subtilités de la problématique abordée dans l'œuvre. Il ne s'agit pas exclusivement des renseignements de la part du dramaturge, mais d'une forte approche ébranlant les fondements du « bel animal » qui permet de mettre en lumière une dimension intrasubjective à travers les « exégèses » des protagoniste, Justin en particulier. C'est dans ce contexte que l'on comprend mieux ses « longues conférences » au cours desquelles il prend la fonction du narrateur :

Ô formes harmonieuses des fauves qui, le soir, vous ébattez sur nos clairières, combien je vous regrettais en contemplant ces fantoches !... Alors subitement, la vérité m'est apparue. L'homme reste soumis, aussi bien que les fauves, aux lois de la sélection, seulement, chez lui, au lieu de s'opérer par la seule supériorité physique, elle tend à s'exercer par l'intensité des revendications passionnées. Les faveurs des femmes sont, pour beaucoup d'amoureux, des prix d'éloquence. Les animaux récoltent la beauté parce qu'ils sèment la vigueur corporelle, les humains sont laids parce que l'infirmes beau-parleur, souvent admis à les fabriquer, sème sa disgrâce... Ce qui répare tout, c'est qu'il sème en même temps son esprit...³⁸

Face à cette « vérité », l'homme désire étudier tout le mécanisme de l'attrait physique :

Mon idée première était de suivre l'instinct de la reproduction depuis l'époque où il n'était, dans une goutte de protoplasme, qu'une aveugle attraction, voisine de l'affinité chimique, jusqu'au point où, dans nos âmes, il déchaîne les magnifiques orages de la passion. Mais je n'ai pas tardé à m'apercevoir que l'entreprise était au-dessus de mes forces et je me suis borné à essayer de construire l'amour humain sur la furie sensuelle de nos cousins les grands mammifères³⁹.

Dès lors, il se comporte comme un scientifique-fou qui tente d'étudier les sentiments humains par le biais de la sexualité animalesque. Il ne craint pas de déclarer les expériences qu'il a menées sur Rose. On décrivant d'une manière circonstancielle

.....
³⁸ *Ibid.*, p. 309-310.

³⁹ *Ibid.*, p. 300.

ses exploits en la matière, le protagoniste rend compte aussi de la condition fragile de l'homme soumis à ses instincts insondables :

Un petit animal vient au monde armé d'instincts qui le rendent aussi débrouillard que l'adulte, au lieu que Rosa n'était, dans les bras de sa nourrice, qu'une larve inerte. Mais dans son regard ne tardait pas à s'éveiller une curiosité : elle découvrait l'univers et devant elle s'ouvraient les perspectives infinies qui sont le domaine de l'être pensant. Comme j'admets que chacun de nous, au cours de sa vie, refait en abrégé le chemin parcouru par notre espèce, j'ai cherché, parmi les jours de la fillette, quel était celui où l'instinct borné de l'animal avait cédé la place à l'intelligence. Oui, j'ai cherché, mais je n'ai pas trouvé... La petite Rosa, dès qu'elle a pu manifester un sentiment, avait une Âme. J'imagine qu'elle a vécu la période vouée à l'instinct dans le sein de sa mère et qu'au moment où elle est arrivée parmi nous elle a brusquement gravi l'échelon sur lequel elle nous rejoignait⁴⁰.

Justin ne manque pas non plus d'analyser la psychologie de Blanche en l'incitant même à s'amouracher d'un jeune homme. À un moment donné, le mari, qui malgré une certaine sympathie envers sa femme, la considère tout de même comme inférieure, se permet de lui suggérer que « peut-être elle [pourrait] passer, elle aussi, à cause de la présence de ce visiteur [Michel], par une de ces crises naturelles et fatales, qu'il a observées avec tant de complaisance chez les cerfs, chevreuils et autres bêtes »⁴¹. Et, en effet, la femme semble tourmentée par la beauté physique du jeune dramaturge sans que son attachement spirituel pour son époux s'amenuise. Tout ce processus s'opère au niveau mental et n'a aucune influence sur le déroulement dramatique de la pièce foncièrement statique. Même la mort de Blanche n'a pas la consistance d'un véritable événement. Sa disparition sera saluée par une pensée ironique de Rosa : « Morte un livre à la main. (*Réprimant un demi-sourire.*)

.....
⁴⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁴¹ Maurice Baudouin-Bugnet, « François de Curel Lorrain », Mémoires de l'Académie Nationale de Metz, Metz, Imprimerie Lorraine, 1925, p. 50.

Cela lui ressemble si peu »⁴². Quoi qu'il en soit, le troisième acte semble une répétition de ce qui s'est passé avant le lever de rideau. Blanche appelle le prêtre (comme ce fut le cas lors de la crise précédente) pour l'extrême-onction qui sanctionnera finalement sa mort imminente. « Monsieur le curé — s'exclame la moribonde — vous êtes un mauvais emballer... La dernière fois que nous nous sommes vus, vous m'avez soigneusement expédiée dans l'autre monde »⁴³. Blanche accueille sardoniquement l'ecclésiastique, mais on ne sait pas si elle s'apprête à mourir, ou si elle espère s'esquiver une fois de plus. Curel multiplie les questions et brouille les pistes d'interprétation univoques sans pour autant proposer une solution aussi plausible que concluante. Cette difficulté à tirer un enseignement de l'œuvre tient au fait que le dramaturge dévoile devant nous une situation existentielle de ses personnages et pas un conflit dramatique entre des forces adverses. Et pourtant, à part l'animalité de l'homme, il y est aussi question de sa condition précaire vouée irrémédiablement à l'anéantissement.

Dans cette pièce, tout comme dans *La Danse devant le miroir*, le thème récurrent est la mort. Elle a été annoncée au début du drame par une indisposition de Blanche quand tout le monde s'attendait au pire, et ce présage funeste se réalise petit à petit au cours de l'action (Justin dit au début de la pièce à propos du squelette : « Ma femme, pendant sa maladie, s'est tout d'un coup mis dans la tête qu'il allait descendre et l'emporter »⁴⁴). Dès lors, au lieu de l'action comprise comme un affrontement entre adversaires, nous assistons à l'enlèvement de la protagoniste dans l'immobilisme et l'inertie. Pour comprendre en quoi consiste ce « dramatique », il serait intéressant de revenir une fois de plus à Henri Gouhier, que nous avons longuement cité dans le

.....
⁴² François de Curel, *L'Âme en folie*, op. cit., p. 376.

⁴³ *Ibid.*, p. 351.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 245.

chapitre précédent et qui nous renseigne sur la mort comme un ressort primordial du dramatique :

Un sentiment particulier accompagne la pensée de la mort ou plus exactement la pensée de la mort n'est d'abord rien d'autre que ce sentiment : il signifie que la mort ne correspond à aucune expérience, contredisant même celle que le sujet personnel a de sa propre existence, de sorte que notre surprise est toujours l'affirmation d'un mystère. Pris sans résonances religieuses, ce mot exprimera simplement une certaine opacité de la mort qui brusquement met l'esprit en face de ce qu'il ne peut voir, même quand il la prévoit.

Le drame naît de ce mystère. La mort est dramatique dans la mesure où elle est pensée par rapport à une personne et où cette pensée me met dans la situation paradoxale de savoir qu'il est tout naturel de mourir et pourtant de ne jamais reconnaître une mort naturelle⁴⁵.

Ces mots expriment la décrépitude de toute chose. Tout meurt, tout disparaît. C'est ainsi que la mort apparaît comme un élément indispensable de la vie.

La pensée de la mort envahit la conscience du corps. Mais elle ne nous rappelle pas seulement la condition de cette carcasse soumise à la génération et à la corruption. Elle se glisse sous les peines du cœur, les échecs de la volonté, tout ce qu'elle prolonge en impression de vie gâchée. La pensée de la mort pénètre le temps au point que temporel et mortel sont presque synonymes. Il se produit une espèce de choc en retour anticipé qui fait trembler chaque instant : je ne pourrai ni tout savoir ni tout éprouver ; mon choix m'interdit définitivement les chemins que je ne prends pas ; refaire sa vie n'est qu'une métaphore consolante et le temps perdu n'est jamais retrouvé qu'en dehors du temps.

Ainsi la pensée de la mort déborde la simple annonce de l'événement imprévisible et cependant prévu qui marque le point final de l'existence. Elle colore des sentiments qui ne la visent pas directement. Elle condamne l'intelligence à la lucidité et pénètre l'âme souterraine. Surtout, elle manifeste cette action de l'avenir sur le présent que celle du passé a trop souvent cachée. Disons plus : elle introduit la mort dans la vie. Savoir que je mourrai signifie que je meurs. Je mourrai ? Alors, les années meurent, les jours meurent, les instants meurent. Être et n'être pas, voilà l'existence⁴⁶.

.....

⁴⁵ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997, p. 79.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 82-83.



23. Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*,
Librairie Naturelle, 1905
commons.wikimedia.org

C'est dire que Curel semble ne pas avoir eu l'intention d'écrire une pièce en fonction de sa fin, ainsi qu'il l'a fait dans *L'Envers d'une sainte* ou *L'Invitée*, en respectant une tension dramatique qui va vers le dénouement, mais il décide de se focaliser sur la vie des personnages, sur les « revenants » qui envahissent le présent. Au lieu d'exposer un conflit entre les adversaires, l'écrivain préfère examiner leur for intérieur, faire une sorte de vivisection de leur âme égarée, cette approche n'étant pas non plus étrangère aux symbolistes. Le couple ressasse les vieilles histoires en ramenant à la surface de la conscience leurs obsessions (jalousie

maladive de Blanche) et leurs désirs refoulés (libido insatisfaite de Justin). Dans cette perspective, il serait légitime de constater le déplacement de la dimension *agonistique* du drame sur la dimension *ontologique*, ce qui expliquerait la nature ouvertement statique de la pièce de l'auteur de *La Fille sauvage*. Nombreuses sont les réflexions des personnages qui font part de leurs déceptions et de leur tristesse existentielle. Les plus poignantes concernent l'inextricable et l'inflexible écoulement du temps, ce temps qui écrase les deux époux. En témoigne une observation faite par Justin qui s'exprime sur la vacuité de sa vie, comme si son intelligence se résignait résolument à l'anéantissement :

Pendant que je contemple la bûche qui se consume dans la cheminée, ma vie se dissout comme un charbon ardent, et chaque tourbillon de fumée que je suis du regard emporte un peu de moi-même. Et si je quitte le foyer pour vagabonder dans la campagne, ce sont encore des lambeaux de ma vie qui restent aux buissons comme la laine des brebis. Encore ma comparaison n'est-elle pas juste ! La laine que retiennent les épines n'est pas perdue, elle va garnir le nid des oiseaux... Tandis que mes longues randonnées ne laissent rien...⁴⁷

Si la rétrospection règne sans partage dans cette œuvre, il en est de même avec l'anticipation : « elle permet au drame de résister au flux dramatique, elle impulse le mouvement inverse »⁴⁸. Or, dès les premières répliques entre le médecin et Justin, tout porte à croire que la fin de la pièce se soldera inévitablement par le décès de la protagoniste. Le mari, à qui on apporte cette funeste nouvelle, garde son sang-froid, il paraît même préparé au pire. Qui plus est, il semble précipiter ce malaise mortel de sa femme si on tient compte des propos aussi brutaux qu'ironiques qu'il réserve à cette créature chétive. Au demeurant, il ne dissimule pas devant le docteur qu'il est bien fait à la solitude. L'arrivée de Rosa est un élément déclencheur de l'approche de la réalisation de l'« oracle » fatal, comme si cette intruse accourait

⁴⁷ François de Curel, *L'Âme en folie*, op. cit., p. 317.

⁴⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 49.

expès au chevet de la mourante. Blanche en est consciente et ne tarde pas à répondre à sa rivale au moment où celle-ci admire une de ses bagues : « Eh bien, tu l'auras après moi, et si tu es venue pour t'attendrir sur des vieilleries, tu trouveras dans la maison de quoi t'occuper... De la cave au grenier tout est resté pareil »⁴⁹.

Tout au cours de la pièce, les deux concurrentes ne s'épargnent point les mots durs et blessants. La guerre entre les femmes sera déclarée au moment où l'actrice dévergondée fait allusion au squelette qui parle. Blanche est sur le point de s'évanouir. Rosa a beau s'excuser auprès de sa tante pour son indécatesse, elle sait trop bien sous quel enchantement reste la pauvre femme (elle est obsédée par les restes d'un ancien cadavre) et n'hésitera pas à décocher un coup pour réduire son ennemie au silence :

Tante, je ne me figurais pas que mon innocente plaisanterie vous mettrait dans un tel émoi. J'ai simplement voulu dire que le squelette résumait à mes yeux l'influence que l'atelier a eu sur mon avenir. Là-haut, dans l'étrangeté d'un décor aux vives couleurs, l'âme d'artiste que votre père, sans doute, m'avait léguée, s'éveillait⁵⁰.

Mais, en évoquant cet attrait insolite que le squelette a produit sur la petite Rosa, elle nous renseigne aussi sur la condition précaire de l'homme moderne face à des « puissances inconscientes ». Dans l'article dédié au dramaturge juste après son décès, Louis Gillet écrit à ce propos :

On sentait que les créatures qui étaient en scène n'étaient que les jouets de forces obscures, les aveugles figurants d'un drame de la nature. Tout le monde se souvient de ce poème étrange, où une honnête femme de provinciale découvre en elle un abîme de rêves, des fantômes qu'elle n'a pas connus, un monde de revenants, le cimetière et la pourriture dont elle est faite, et meurt (la pauvre femme), devant un dictionnaire, le doigt sur le nom de Messaline⁵¹.

.....
⁴⁹ François de Curel, *L'Âme en folie*, *op. cit.*, p. 272.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁵¹ Louis Gillet, « François de Curel », *Le Gaulois*, 1928, p. 1.

« Je fais des expériences psychologiques » constate-t-il

Curel nous a déjà habitués à des créatures dont la psychologie dépasse parfois notre raisonnement. Se targuant d'être considéré comme un représentant du « théâtre d'idées », il ne pense pas à lancer et à défendre ses thèses dans ses œuvres. C'est pourquoi dans cette pièce, tout comme dans toutes les autres que nous avons déjà analysées, domine la vivisection de l'âme humaine qui, libre de tout préjugé, nous permet de pénétrer dans ses galeries secrètes. Selon Paul Tenarg, Curel

se mit au dialogue qu'il voulait psychologique et abstrait, car sa pièce devait être une pure et impassible analyse. Et pourtant, malgré l'empire de sa raison sur son imagination, il était hanté par des images brillantes, des souvenirs de jeunesse, des tableaux sauvages de forêts, de campagnes et de chasse, des belles idées poétiques qu'il n'arrivait point à vulgariser pour la scène. Il y fit plusieurs fois allusion, et par là, sa comédie, qu'il rêvait réaliste et psychologique, fut empreinte de vigoureux romanesque, de lyrisme ardent, de poésie sentimentale et d'un idéalisme presque panthéistes. Aussi jaillit-il de sa poitrine ce cri mêlé de dépit et de joie dans lequel il semblait regretter le passé et caresser un plus noble avenir⁵².

Ainsi, le dramaturge se penche sur la psychologie de l'homme moderne, tout en ayant recours à quelques découvertes scientifiques qui tentent d'élucider le secret de l'être humain. C'est à ce propos que Maurice de Waleffe se pose la question de savoir ce que la pièce de Curel peut nous enseigner :

D'abord, que chacun de nous est un Arlequin moral, agglomérat hasardeux de tous ses ascendants, et aussi de toutes les bêtes de la création qui nous ont précédés dans l'échelle des espèces. Cela, nous l'avons lu dans Lamarck et dans Darwin, et jusque dans M. Le Dantec. Mais attendez ! Voici une découverte plus dramatique pour M. de Curel, ces ascendances familiales et animales ne sont nullement fondues. Files sont cousues bout

.....

⁵² Paul Tenarg, « François de Curel », in : Paul Tenarg, *Nos bons auteurs et nos méchants critiques : parallèles dramatiques*, Paris, Chamuel, Éditeur, 1898, p. 170-171.

à bout. Elles persistent dans notre âme à l'état de tendances contradictoires. Nous portons en nous une ménagerie, dont les instincts se réveillent et s'entredéchirent⁵³.

Les personnages semblent dépourvus de traits individuels et, comme tels, ils ne peuvent pas jouer le rôle d'agents actifs censés faire avancer l'action dramatique. De fait, malgré l'animosité entre la nièce et la femme du vieux Riolle, nous ne participons pas dans cette pièce à de grands affrontements conflictuels, mais nous sommes témoins de micro-conflits intrasubjectifs. C'est dire que le texte de Curel est parsemé de longs dialogues qui ressemblent plutôt à des soliloques permettant aux personnages de révéler, entre autres, leur détresse existentielle. Le personnage n'est plus subordonné à l'action, comme le voulait Aristote, car il n'y a plus d'action au sens traditionnel du mot. Du « personnage actif » il passe directement au « personnage passif ». Celui-ci réfléchit plutôt qu'il n'agit. Entièrement occupés à ruminer leur vie antérieure, les deux époux ressemblent à des abouliques dépourvus de toute initiative d'action. Blanche s'interroge incessamment sur son identité pour arriver à la conclusion qu'elle est « rien » tandis que Justin s'engouffre dans un passé « mythique » perdu à jamais. En privant ainsi ses malheureux de « caractère », le dramaturge entend rendre compte des complexités de l'« âme » humaine et, plus particulièrement, démontrer son incohérence. À l'instar de Strindberg, il conçoit un personnage qui est un « assemblage de pièces de toutes sortes »⁵⁴, ce qui sera confirmé par Justin faisant cette remarque à sa femme :

Regarde-toi dans la glace... Tu as le haut du visage de ton père, le nez de ta mère, et le menton de tante Maria : preuve que dans nos personnes les hérédités ne sont pas uniformément réparties. Imagine-toi, d'après cela, le fourmillement de tendances adverses qui doit encombrer nos cerveaux pour

.....
⁵³ Maurice de Walleffe « La bataille théâtrale », *Comœdia illustré*, 5 janvier 1920, p. 120.

⁵⁴ August Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, trad. Marguerite Diehl, Paris, Gallimard, 1964, p. 100-101.

peu qu'il s'y trouve un certain nombre de cellules incarnant des ancêtres indécrottables et compromettants. Ce cerveau panaché doit transmettre à la machine humaine des ordres parfois joliment contradictoires... Tes bras se tendront vers celui que repoussera ton sein et tes lèvres baiseront une joue avec délices alors que peut-être ton nez fera la grimace en la frôlant⁵⁵.

Il serait tentant de voir dans ces propos les échos des divagations des déterministes sur l'impact néfaste de l'hérédité sur l'homme, mais Justin, tout en restant disciple de Darwin et de Lamarck, attire notre attention sur l'impossibilité de cerner l'entité psychologique prétendument immuable et analysable de la personnalité humaine. Cette intégrité et intégralité est mise à mal et c'est cette fragilité qui est au cœur de la pièce et pas la mise en valeur d'une telle ou telle découverte scientifique qui déferle tout en bouleversant les esprits frileux. En dépit des apparences qui pourraient nous faire penser à une pièce écrite conformément aux prescriptions traditionnelles, le dramaturge, à part la mise à mal de la construction canonique, a créé des personnages modernes qui, tels les misérables d'Ibsen ou de Strindberg, se meuvent comme des marionnettes privées d'identité. Et, tout de même ils parlent, comme s'ils voulaient saisir une occasion pour tenter de se définir. C'est dans ce sens que l'on peut parler de l'intimité que les protagonistes se forcent à exprimer, mais cette même intimité semble ne pas correspondre à leurs traits individuels, car elle témoigne, comme l'a bien exprimé Jean-Pierre Sarrazac, plutôt du passage du personnage au neutre. De fait, le protagoniste curélien, tout comme celui du théâtre moderne et contemporain, « qui ne cesse de s'interroger sur lui-même, devient, à ses propres yeux, une énigme. S'impose alors un type de personnage qui est toute vacuité et toute ouverture »⁵⁶. Parfois, les personnages de Curel se considèrent comme inexistantes, telle Blanche qui se plaint d'être mal traitée par tout le monde, mais qui finit par comprendre qu'elle ne vit pas :

.....
⁵⁵ François de Curel, *L'Âme en folie*, op. cit., p. 343.

⁵⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 198.

Je devrais comprendre qu'une créature insignifiante ne saurait t'occuper toute la sainte journée... Car je suis insignifiante au point de ne pas compter pour une personne... Étais-tu mon mari pendant que je te racontais ma passion pour un autre homme ? Pas du tout... Tu discutais ma folie aussi tranquillement que tu raisonnais sur ton livre... Est-ce que je suis une personne aux yeux de Rosa et de son amoureux ?... Allons donc !... Pour eux je ressemble tellement à zéro que devant moi ils disent tout sans se gêner... Je n'ai même pas d'oreilles comme les murs, je n'existe pas !...⁵⁷

On se rappelle à ce propos le squelette parlant auquel faisait allusion Rosa. C'est lui qui persécute Blanche depuis son jeune âge, comme s'il était une énigme épouvantable à son adresse qu'elle n'arrivait pas à découvrir. Mais madame Riolle exprime des sentiments ambigus à son égard, car si elle craint sa présence, elle est aussi bien attirée par sa posture mystérieuse personnifiant un amant imaginaire. Le secret du squelette sera dévoilé au moment où le curé renonce à l'enterrer — l'unique solution, aux yeux de la femme, de se libérer de ses obsessions. Or, ledit squelette n'est en réalité qu'une attrape, se composant de vrais ossements, mais d'au moins dix personnes différentes, magistralement assortis et montés sur fil de laiton. Le squelette acquiert ainsi une dimension symbolique, car il incarne tout être humain qui se construit de divers éléments souvent contradictoires — on y voit même l'illustration de la psychanalyse de Freud⁵⁸. Il reflète

.....

⁵⁷ François de Curel, *L'Âme en folie*, op. cit., p. 365-366.

⁵⁸ « L'œuvre de M. F. de Curel est trop symbolique pour qu'on puisse chercher dans les personnages des types cliniques ; mais les théories psychologiques qu'il expose dans sa pièce se rapprochent singulièrement de celles soutenues par Freud. On peut y voir affirmer l'origine sexuelle de tous les actes humains et même de bien des manifestations de pathologie psychique. Il est également curieux de voir employer au cours du dialogue les méthodes psychanalytiques et notamment l'étude des rêves. La scène capitale du dernier acte est à cet égard des plus caractéristiques ; pour nous exposer l'état d'âme de son héroïne l'auteur nous fait assister à une véritable scène d'onirisme au cours de laquelle nous voyons Blanche Riotte converser avec l'ombre d'un squelette et nous confesser ainsi ses plus secrets désirs » (*Académie des sciences et lettres de Montpellier, Bulletin mensuel de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, Montpellier, Imprimerie Firmin et Montane, 1921, p. 25-26).

aussi la vie aliénée de Blanche qui échappe à tout raisonnement réconfortant. Bouleversée par cette révélation, la femme craint l'égaré de son esprit, mais le processus de l'atomisation de sa personnalité est désormais entamé. Quand son mari s'absente juste pour se débarrasser de la carcasse, la crise reprend de plus belle : dans un accès de folie, Blanche parle au fantôme du squelette qui lui répond. Ce dialogue aux traits tantôt poétiques, tantôt prosaïques, renvoie au cheminement de la protagoniste vers le néant. Dès lors, nous assistons à sa désagrégation ultime :

Blanche : Je vau toujours autant que toi qui n'es rien !...

Le squelette : Rien !... Ma tête a été celle d'un grand savant.

Blanche : Ma tête à moi est copiée sur celle de ma mère, une créature toute simple qui ne s'intéressait qu'au ménage.

Le squelette : Mon échine formait le dos d'un assassin qu'on a guillotiné !

Blanche : J'ai le sang de mon père, un artiste, qui changeait d'amour comme de chemise.

Le squelette : Mon bras droit vient d'un prêtre et touchait l'hostie sacrée, mon bras gauche appartenait à un banquier.

Blanche : Une de mes grand-mères était une femme très pieuse qui avait peur du diable... Elle voyait des revenants la nuit au bout des corridors...

C'est avec ses yeux que je te vois, vieux bric-à-brac... Mon autre grand-mère s'amusait sur les tas de paille de la grange avec les garçons de ferme... Elle a fini dans une maison de fous... J'ai son...

Le squelette : Tu as tout ce qu'il faut pour être une personne, car tes morceaux sont aussi mal assortis que les miens. Seulement, se démonter pièce à pièce comme tu le fais, sais-tu que c'est mourir ?⁵⁹

Propos conclusifs : intimité, nouvelle catégorie dramatique

Considéré comme un représentant exemplaire du théâtre à thèse, François de Curel semble tenir compte de la « crise » du drame, son grand mérite restant « d'avoir arraché [...] le théâtre français à son traintrain petit bourgeois d'histoires quotidiennes

.....

⁵⁹ François de Curel, *L'Âme en folie*, op. cit., p. 372-373.

fondées sur l'éternel trio »⁶⁰. Lucien Descaves est à ce propos formel en saluant cette pièce comme une œuvre hors pair : « notre patrimoine dramatique s'est enrichi d'un chef-d'œuvre »⁶¹. Au demeurant, le dramaturge est conscient de sa contribution évidente dans l'annonce d'une nouvelle dramaturgie et il se réjouit du fait que les spectateurs acclament ses idées de temps à autre audacieuses :

Je reconnais sans fausse modestie, que mes pièces ne sont pas d'une digestion facile... qu'elles peuvent déconcerter les conceptions courantes..., qu'elles contrecarrent quelques préjugés solidement établis..., qu'elles ont une intransigeance parfois agressive.

Eh bien ! l'attention extrême avec laquelle on a suivi le développement de *L'Âme en folie*, sans concession aucune, m'a persuadé de l'appétit du public à s'assimiler des idées neuves, hardies et sincères, je ne crois pas que le public soit exclusivement épris de polissonneries et de fadeurs. Je suis convaincu qu'il est prêt à ouvrir son cœur et son intelligence à la beauté et à la vérité⁶².

Comme le remarque François Mauriac sur un ton un peu narquois, l'auteur de *Terre inhumaine*, désireux d'exposer ses thèses philosophiques, devait irrémédiablement « aller contre les nécessités du théâtre, [et] interrompre l'action », tout en courant le risque d'« endormir le spectateur »⁶³. De fait, nombreux sont les critiques qui reprochent à Currel de ne pas respecter les règles canoniques du drame, en les pervertissant par l'intégration d'éléments épiques — remontrances réitérées depuis la mise en scène de *L'Envers d'une sainte*. Qui plus est, l'auteur de *L'Âme en folie* paraît faire l'économie du processus linéaire de la tension

.....

⁶⁰ André-Paul Antoine, « Visages d'hier et d'aujourd'hui : de Currel à Porto-Riche », *La Revue des Deux Mondes*, n° 24, 1951, p. 719.

⁶¹ Lucien Descaves, « *L'Âme en folie* — une belle pièce de François de Currel est jouée aujourd'hui au Théâtre des Arts », *op. cit.*, p. 2.

⁶² Propos rapporté par Marcel Pays, « Au lendemain d'une première : les démêlés de M. François de Currel avec la censure et avec les théâtres », *Excelsior*, 25 décembre 1919, p. 2.

⁶³ François Mauriac, « Courrier théâtral », *op. cit.*, p. 545.

dramatique « se déclinant sous la forme d'un commencement, d'un milieu et d'une fin »⁶⁴. Se révoltant contre la pièce « bien faite », il ne renie pas pour autant la fable (comprise comme un « système »), qui est toujours au cœur de son œuvre, mais il la morcelle à sa guise. Comme dans le « roman dramatique », le passé « en bloc prend possession du présent dramatique »⁶⁵, ce passé qui pèse sur les personnages comme le fatum sur les héros tragiques. Le sens du drame est ainsi inversé par la « rétrospection », mais le retournement de la progression est non moins annoncé par l'« anticipation » de la mort de la protagoniste. C'est en recourant à ces procédés de « dédramatisation », visant à décomposer la structure du « bel animal » aristotélicien, que l'écrivain français remet en question l'action dramatique traditionnelle pour promouvoir, comme l'appelle Sarrazac, une *dramaturgie de l'intime* : « qui ne procède plus principalement d'une relation conflictuelle entre les personnages, mais d'une dimension *intrasubjective* où le drame se trouve ancré dans la psyché des personnages »⁶⁶.

Il semble même que, dans ces dernières pièces, il soit descendu plus profond encore, jusqu'aux racines de nos sentiments et que le plus intime de notre être, les forces instinctives qui se heurtent dans le chaos et le tumulte de l'inconscient lui soient apparues. Et il n'a pas eu besoin pour cela de recourir à M. Freud et aux Freudistes français. Dans la vie libre de la forêt, les animaux lui ont révélé l'homme ; dans leurs amours sauvages, il a reconnu l'image brutale et nue des amours humaines.

Jamais peut-être n'avait-on marqué avec plus de puissance que dans *L'Âme en folie* ce qu'il peut gronder d'insoupçonné dans l'âme la plus paisible et la plus banale. Jamais on n'avait rendu avec plus de franchise — rude mais saine, car nous sommes très loin des épices et du faisandage de M. de Porto-Riche, — la lutte de la bête et de l'esprit. Toujours la double nature de l'homme⁶⁷.

.....
⁶⁴ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Études théâtrales*, n^{os} 56-57, 2013, p. 173.

⁶⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 118-119.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷ Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 191.

En renonçant à l'action classique, Curel prive ses personnages de « caractère » en se concentrant sur l'analyse psychologique de leur âme égarée. Au lieu d'un personnage *agissant*, il nous propose un personnage *réflexif* ou *récitant*, qui, pourtant, en aucun cas ne perd son statut de personnage dramatique. Les réticences du public de l'époque face à ce nouveau paradigme dramatique témoignent que l'écrivain, à la manière d'un Ibsen ou d'un Strindberg, s'inscrit dans une esthétique du « drame-de-la-vie » mise en œuvre aux alentours de 1880 et qui se propage jusqu'à nos jours.

Il a écrit sur la forêt comparée à la mer des pages qui sont dans toutes les mémoires. Les âmes formées par la forêt et les âmes formées par la mer vivront dans un antagonisme éternel la forêt est féodale, d'où la vieille haine jalouse dont la poursuit le paysan la mer est égalitaire, niveleuse, démocratique. M. de Curel ne pouvait concevoir la forêt qu'en fonction de ses quinze ou vingt quartiers de noblesse, c'est-à-dire illimitée (plus de mille hectares de terres incultes ou d'emblaves ont été reboisés par lui), peuplée de fauves et toute sonore, à l'automne, du brame amoureux des grands ruminants. Quelle importance prend ce brame dans son œuvre et sa correspondance ! Il croit sincèrement que toutes les oreilles trouvent à son tonner⁶⁸.

.....

⁶⁸ Charles Le Goffic, « Discours sur l'œuvre du vicomte de Curel », *La Croix*, 7-8 juin 1931, p. 3.

Chapitre VI

La Figurante ou un drame grotesque

Le fond commun au naturalisme et au symbolisme, c'est un même assujettissement des êtres, des individus à un principe supérieur. Dans un cas, cette toute-puissance s'appelle la « nature » ; dans l'autre le « cosmos ». *Fatum* dont le tragique serait quelque peu relativisé par l'optimisme scientifique de l'école naturaliste et, au contraire, exalté par le pessimisme et les convictions schopenhaueriennes des symbolistes. La fatalité, chez les naturalistes, se manifeste dans un « milieu » parfaitement circonscrit ; chez les symbolistes, elle irradie dans l'univers entier¹.

Pour ce qui est de l'imitation narrative et en vers, il y faut, comme dans les tragédies, composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin².

.....
¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in : Jacqueline de Jomaron (éd.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 722.

² Aristote, *Poétique*, trad. Joseph Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p. 125.

Le « bel animal » remis en question : observations préliminaires

Malgré les nouveautés incontestables que l'on détecte déjà dans la première production dramatique de Cureau, on ne cesse de classer cet auteur parmi les partisans éminents du « théâtre à thèse ». Passant pour un « écrivain impénétrable », particulièrement exigeant envers son public³, l'écrivain français recherche sa propre voie créatrice, rejette les modèles et systèmes existants pour redonner une nouvelle qualité à l'art dramatique. Émile Fabre note à ce propos : « M. de Cureau occupe une place à part parmi les dramaturges contemporains. Son œuvre ne s'apparente à aucune autre : tout entière elle est sortie de son cerveau. Il n'a pas eu de maître et il a peu d'émules »⁴. Si Gabriel Marcel et Marie Lenéru ne cachent pas leur « dette » envers l'auteur de *La Viveuse et le moribond*, d'autres l'incriminent de remettre en cause les règles du drame canonique. Gaston de Pawlowski ironise dans les colonnes du *Journal* : « ses pièces sont des idées en marche comme la Vie. Ce ne sont jamais des formes complètes comme l'Art »⁵. Ce n'est pas seulement la structure de ses textes qui est réprouvée par ses contemporains, mais aussi la « psychologie » de ses personnages. Léon Daudet constate à ce sujet : « François de Cureau use trop volontiers de la pénombre et ses personnages — même s'il les veut passionnés par leurs idées d'ailleurs peu distinctes — ont l'air de se mouvoir, à tâtons, dans ce qu'on appelle *l'entre chien et loup* »⁶. Tout porte à croire que

.....

³ Eva Edith Ponticello, *Les Idées dans les préfaces de François de Cureau*, thèse, McGill University, Montréal, 1942, p. 3.

⁴ Propos cités par Gaston Picard, « François de Cureau défini par lui-même », *La Renaissance*, n° 18, 1928, p. 9.

⁵ Propos cités par Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française, 1^{er} janvier 1920-31 décembre 1925*, Paris, Plon, 1926, p. 2-3.

⁶ Léon Daudet, *Mes idées esthétiques*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1939, p. 155.

ce théâtre dépasse la « pièce bien faite » dont la structure obsolète ne permet pas au dramaturge de mettre en avant ses « caractères modernes » qui se manifestent dans sa production dramatique plutôt au travers de *personnages passifs* que de *personnages agissants*. De fait, l'auteur français « par son caractère allégorique et ses ambitions philosophiques, échappe totalement au Boulevard »⁷, tout en se concentrant non pas sur l'action au sens traditionnel du mot, mais sur la psychologie des protagonistes. Revoir son œuvre, le cas échéant, l'un de ses premiers drames, *La Figurante* (1896), permettra de constater que ce dramaturge, depuis longtemps oublié, a essayé de *déborder*⁸ les limites du théâtre de son temps. L'étude de cette pièce est d'autant plus intéressante qu'elle présente des personnages qui, conscients des masques qu'ils doivent porter dans la vie, s'appliquent à jouer la comédie afin de réussir dans la société bourgeoise. Curel, qui semble illustrer le fameux concept « du plus apte » (*survival of the fittest*) d'Herbert Spencer, décrit ses « marionnettes » qui, tout en acceptant le « jeu des rôles », s'adonnent en silence à des réflexions sur le dualisme de leur nature, le conflit entre l'« être » et le « paraître ».

Contrairement à la majorité écrasante des drames écrits par l'écrivain français où la tonalité sérieuse l'emporte toujours sur les frivolités plaisantes, *La Figurante* (1896) est une comédie dont l'action, à ce qu'il apparaît de prime abord, se déroule

.....
⁷ Michel Corvin, « Le Boulevard en question », in : J. de Jomaron (éd.), *Le théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 851.

⁸ « Whether Curel is preeminently a psychologist or a critic of modern life would appear relatively unimportant in the light of his very real contributions to the theater if the vast majority of the critics could be induced to abandon the discussion and devote their energies to an appraisal of these same contributions. François de Curel is due a great deal of praise for his influential effort to make the theater broader in theme and more profound in treatment than the sexy comedy of intrigue which vied with the naturalistic school of the times », (Datha Wilson, *François de Curel and The Theater of Ideas*, thesis: Master of Arts, University of Arizona, 1935, p. 98).

conformément aux prescriptions de la « pièce bien faite ». Qui plus est, sa fin ne déconcerte pas le public qui apprécie le dénouement positif de l'action. Les trois actes sont harmonieusement répartis en respectant soigneusement les proportions du « bel animal » aristotélicien. Néanmoins, le drame n'a connu les feux de la rampe qu'après de longues épreuves dues avant tout à des scènes et situations jugées comme trop « bizarres » que l'écrivain multiplie dans son œuvre et que le spectateur même bien attentionné, aux yeux des critiques, aurait du mal à comprendre et à accepter. Pourtant, même s'il semble verser dans l'artifice, le dramaturge reste toujours attaché au réalisme qu'il grossit à peine. Face aux « absurdités excentriques » d'Eugène Labiche, aux « incongruités surprenantes » de Georges Feydeau ou aux « méchancetés caustiques » de Georges Courteline, François de Curel se révèle comme un auteur incomparablement beaucoup plus pondéré et moins narquois. En dépit de ces quelques réserves sur l'originalité de l'œuvre, il est curieux d'y remarquer nombre de nouveautés que les chroniqueurs prendront pour un « verbiage pédant ».

Néanmoins, comme dans les drames précédents, notre auteur semble respecter superficiellement les règles de la forme canonique pour mieux les discréditer, ou, tout au moins, les confronter avec sa vision personnelle. Afin de mettre en avant les particularités de la pièce, il sera intéressant de la présenter et de l'analyser dans la perspective de l'esthétique grotesque, répandue en Italie au début du XX^e siècle. Ce rapprochement, qui peut être considéré comme extravagant, d'autant plus que la pièce de Curel a été composée bien avant l'apparition des textes italiens, est tout à fait légitime, car il démontre les recherches formelles et thématiques de notre auteur anticipant les choix dramaturgiques des écrivains d'outre-Alpes repris par d'autres auteurs du théâtre moderne et contemporain. La mise en valeur de ces traits fort originaux attestera, enfin, la contribution, ne serait-ce que discrète, de l'écrivain à la refonte de l'art dramatique non exclusivement français.

Il teatro grottesco alla francese — à la recherche de la fable de la pièce

L'intrigue de la pièce rappelle celle du théâtre grotesque italien (*il teatro del grottesco*) qui s'est imposé sur la péninsule italique au début du XX^e siècle. Gaillard de Champris la résume ainsi : « Pour garder son amant, une femme inquiète imagine de le marier à une jeune fille qu'elle juge intelligente et ambitieuse, mais sans cœur ni tempérament ; la jeune fille accepte, mais avec de tout autres intentions que celles qu'on lui prête, et c'est la lutte inévitable et féroce »⁹. Pour mieux savourer les subtilités des stratégies dramaturgiques adoptées par Curel, il nous faut, au préalable, reconstituer les étapes majeures de l'action de la comédie qui semblent se conformer à des contraintes strictes de la tradition dramaturgique. Henri de Terney, un jeune homme de 35 ans, qui désire embrasser une carrière politique de haut rang, a pour maîtresse une femme mariée (plus âgée que lui), Hélène de Givernis dont le mari Théodore (plus âgé que son épouse) est au courant de son infidélité. La liaison entre les amants dure paisiblement depuis quelques années et rien ne semble la perturber, d'autant plus que l'époux trompé ne pense même pas à démasquer les soupirants, car il comprend qu'il fait horreur à sa conjointe plus jeune. Au demeurant, le lendemain de leur mariage, il libère sa femme de toutes les obligations conjugales sauf de celle de ridiculiser son nom. C'est ainsi qu'Hélène (qui a été vendue sur l'autel des intérêts familiaux) vit aux côtés du vieillard en tant qu'amie, tout en assumant le rôle de maîtresse de maison. En désirant respecter l'accord conclu au chevet du lit nuptial, la bourgeoise entretient une relation interdite avec Henri sans que personne ne soit au courant. Les années passent dans une quiétude relative, mais le jeune député

.....
⁹ Gaillard de Champris, « Le théâtre de M. François de Curel », *Revue des Deux Mondes*, tome 45, 1918, p. 584.

songe toujours à une carrière brillante dans la politique. Sa relation pécheresse avec une femme mariée est sans aucun doute un obstacle insurmontable pour cet homme vivement désireux de devenir ministre du gouvernement. Pour réaliser ses plans et atteindre aux dignités, il faut impérativement qu'il marie une « bonne femme », car, même si les femmes ne jouissent pas des droits fondamentaux des citoyens dans la société phallocrate, elles sont indispensables dans la carrière de leurs époux. Ce sont elles qui, grâce à leurs charmes, peuvent procurer à leurs compagnons des partisans à leur cause. Et puis, sur le plan social, un homme non marié ne saurait bénéficier pleinement de la fonction honorable à laquelle il prétend. Ainsi, allumer les flambeaux de l'hymen permettrait de satisfaire les aspirations prétentieuses du « vieux garçon » et mettrait fin à sa « position incertaine » dans la société. Consciente des ambitions d'Henri, que la dame inconstante partage d'ailleurs avec son amant, elle se met à lui chercher une jeune fille pour le rôle de « femme légitime ». Il s'agit de trouver une *figurante* qui s'occupera de la maison et se chargera de bien représenter la famille bourgeoise parfaitement respectable sans qu'on lui demande pour autant de partager le lit nuptial. Au contraire, elle ne doit qu'assumer une fonction de *mannequin* qu'elle doit jouer publiquement. En dehors des « exigences cérémoniales », elle est libre de disposer de son corps. Hélène arrête son choix sur une jeune institutrice (qu'elle n'aime pas particulièrement), Françoise de Bonneval (la nièce de son mari), qui par sa froideur et son indifférence simulées, paraît une excellente prétendante à ce « poste ». Cette proposition, suggérée par Théodore dont l'intérêt est d'écarter l'amant de sa femme, est aussitôt acceptée. La bourgeoise est d'autant plus favorable à cette candidature, que la jeune fille n'hésite pas à afficher un certain mépris envers Henri. Face à Françoise, que personne n'estime naturellement belle, Hélène ne semble pas craindre le relâchement des liens intimes avec son bien-aimé. Les « tractations » expéditives se soldent par un succès

immédiat : Françoise acquiesce à l'offre. Cependant, cette jeune fille sans fortune n'hésite pas à accepter le mariage avec Henri, car elle l'aime secrètement. Si la nièce éprouve une forte attirance pour le jeune homme aux allures dévergondées, elle n'en souhaite pas moins changer son statut dans la société. De fait, en l'épousant, elle pourra remédier à sa condition financière précaire, grimper dans l'échelle sociale et, enfin, devenir une femme mariée, tout en cherchant à conquérir le cœur du député. De fait, au deuxième acte, où l'action se passe quelques semaines après les noces, la jeune mariée resplendissante s'occupe avec zèle des affaires de son mari. Comme associée de celui-ci, elle se montre éminemment efficace en qualité « de secrétaire très diplomate et très habile, qui étend très vite le cercle des relations de Ternay, lui crée des amitiés, intrigue de toutes façons »¹⁰. Mais suivant le pacte, elle reste toujours une figurante. Avec le temps, fier des exploits de son épouse, Henri s'amourache de sa *femme*. Il est curieux de noter que son amour s'accroît proportionnellement aux succès éclatants de celle-ci sans pour autant que le dramaturge mette en doute la franchise des affections du protagoniste. Quant à Hélène, qui n'a pas vu son amant depuis la cérémonie matrimoniale, elle s'aperçoit de l'influence qu'exerce Françoise sur son nouveau partenaire. Dès lors, un combat ouvert entre les femmes s'engage. La jeune fille, tout en poursuivant ses objectifs avec une habileté impressionnante, n'envisage guère de renoncer à celui qu'elle aime ni aux apanages qui résultent de sa nouvelle position sociale, tandis que la tante revendique ses droits. Comme il s'avère que grâce aux talents diplomatiques de Françoise, Henri est nommé ministre des Affaires étrangères, la femme légitime triomphe définitivement face à sa tante. Mais, connaissant l'art stratégique, la pauvre fille s'emporte et déclare l'intention de mettre fin à ces manigances honteuses : elle ne

.....
¹⁰ François de Curel, *La Figurante*, in : *Théâtre complet I*, Paris, Georges Crès & Cie, 1919, p. 206.

peut plus supporter d'être un pion insignifiant. Elle sait bien qu'Henri, confronté à cet ultimatum, devra dorénavant choisir entre son amante et sa carrière pour laquelle il a tant sacrifié. Humiliée, Hélène est forcée de déclarer forfait. Au troisième acte, elle va même supplier la jeune épouse de ne pas quitter son mari. Elle pense encore naïvement que la jeune cousine respectera le pacte, mais après avoir trop souffert en silence, celle-ci rompt irrévocablement l'accord et exige de son plein droit d'être une femme respectable et non une simple figurante. Ainsi, les époux reprennent leur vie commune tandis que Théodore, débarrassé enfin de son rival, part avec Hélène pour un long voyage, loin du jeune couple.

« Ce n'est plus de la psychologie, c'est de la physique amusante » : *La Figurante* selon les critiques

Lucien Guitry, qui a pris temporairement la direction artistique du Théâtre de la Renaissance, décide aussitôt de jouer le drame. Encouragé par Sarah Bernhardt, admiratrice du théâtre de Curel, Guitry réussit à convaincre le dramaturge de le mettre en scène. Les interminables répétitions de *La Figurante* éreintent l'écrivain dont l'œuvre risque, dès le début¹¹, d'être éclipsée par le succès retentissant des *Amants* de Maurice Donnay. Même la distribution des rôles paraît une entreprise délicate, notamment pour ce qui est de celui de Françoise de Bonneval. Il faut plu-

.....
¹¹ « 28 juin. — Mauvaise journée à mon sens. Le Comité a refusé *La Figurante* de François de Curel. "Immorale", a dit Sylvain. "Pas d'esprit" a dit Coque-
 lin cadet. Mounet-Sully dormait et a cependant voté contre. Seul j'ai voté
 pour et Le Bargy après moi. Curel a bien pris la chose, mais il doit à juste rai-
 son être ennuyé », (Jules Claretie, « Vingt-huit ans à La Comédie-Française :
Journal, III, Janvier 1894-Décembre 1895 », *Revue des Deux Mondes*, n° 15,
 1^{er} août 1949, p. 490-513.

sieurs essais pour la *figurante* avant que le choix de l'écrivain ne s'arrête enfin sur Jeanne Thomsen. En revanche, André Antoine, considérant la nouvelle version de la pièce comme particulièrement intéressante, se prête immédiatement à l'interprétation du vieux Monneville, de même que Guitry entre dans la peau du jeune Henri. C'est avec une appréhension fondée que Curel attend le jour de la première, qui a eu lieu le 5 mars 1896, car la pièce n'ira pas au-delà de 10 soirées.

Si le drame séduit Guitry et Antoine, le public décontenancé accueille le spectacle sans enthousiasme. Les avis de la presse sont partagés entre les partisans et les détracteurs de la pièce, ce dont témoignent ces quelques comptes rendus. René Doumic réserve des mots acerbes à l'égard de l'œuvre, en constatant que celle-ci est tout simplement défailante. Il n'hésite pas à accuser le dramaturge de manquer d'ingéniosité artistique : « surtout ce qui lui nuit c'est une sorte de paresse intellectuelle dont il est vraiment coupable »¹². Le critique reproche avant tout à l'auteur d'avoir brossé des personnages privés de caractère, qui se meuvent sur la scène comme des « automates » : « Ce sont figures de convention où pas un trait individuel ne décèle la vie »¹³, — ce qui l'amène ensuite à déclarer que la pièce n'est qu'un divertissement frivole — « nous assistons à une expérience savamment combinée par des esprits biscornus, qui se sont plu à en réunir et à en rapprocher les éléments afin de voir ce qui arriverait. Ce n'est plus une étude, c'est un jeu. Ce n'est plus de la psychologie, c'est de la physique amusante »¹⁴. Déçu par le drame, Doumic ne s'exprime nullement sur la mise en scène ; il apprécie tout de même l'interprétation de Guitry et de Thomsen, tout en dénonçant la trivialité du jeu d'Antoine. Le jugement d'Émile Faguet est beaucoup plus nuancé et dépourvu de toute attaque

.....
¹² René Doumic, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, n° 134, 1896, p. 467.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 466.

directe à l'adresse du dramaturge. Néanmoins, tout en estimant son œuvre, il remarque, non sans malice, que l'analyse des fonds obscurs de l'âme humaine conduit Curel à compliquer outre mesure les caractères de ses personnages, procédé qu'il considère presque comme une provocation de l'écrivain. De fait, il subodore dans ces complications excessives la volonté du dramaturge de brouiller avec préméditation les pistes d'interprétation, ce qui relèverait de son incompréhension de la spécificité théâtrale. Quoi qu'il en soit, les excentricités du dramatisante ne sauraient être entendues par les spectateurs :

Esprit très compliqué et amoureux de complication, ayant l'horreur de la banalité jusqu'à avoir horreur de la vérité générale, par conséquent aimant ce que la foule appelle « le faux », c'est-à-dire l'exceptionnel, M. de Curel a, en même temps, par une singularité de sa nature, l'amour du théâtre ; et cela fait l'antinomie la plus amusante du monde, puisqu'on sait bien que le théâtre ne peut vivre que de vérités assez générales ou tout au moins d'exceptions qui, devant être comprises très rapidement de tout un public, ne sauraient être très exceptionnelles¹⁵.

Dans la même tonalité s'exprime Félix Duquesnel qui désapprouve le caractère abscons du drame : « cet art de nuances et demi- nuances n'est pas à la portée de tous, cette patience du détail psychologique, ces études des infusoires du sentiment ne vont pas jusqu'à la foule »¹⁶. Francisque Sarcey n'apprécie pas non plus la pièce, même s'il est persuadé du talent de son auteur. Il reproche à celui-ci d'avoir créé des personnages qui ne correspondent aucunement à de vrais êtres humains :

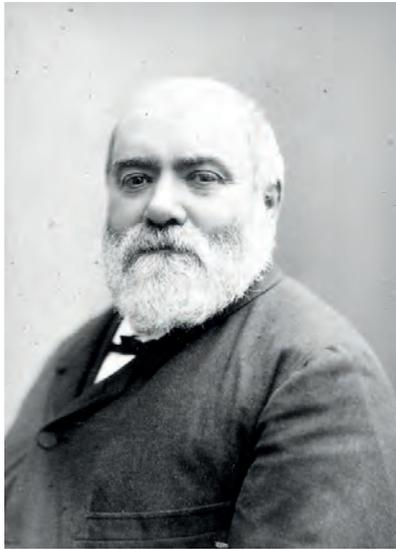
François de Curel se plaît à mettre des personnages d'exception dans des situations exceptionnelles ; et puis il nous dit : « Regardez ! hein ! Comme c'est la vie ! ça y est-il assez ! » Nous qui ne nous reconnaissons point dans ses peintures, nous admirons l'ingéniosité de l'auteur, mais nous nous révoltons contre ses portraits. Jamais nous n'avons vu des gens

.....
¹⁵ Émile Faguet, « *La Figurante*, comédie en trois actes de M. de Curel », *Revue encyclopédique* : *recueil documentaire universel et illustré*, 1896, p. 203.

¹⁶ Félix Duquesnel, « Les Premières : *La Figurante* », *Le Gaulois*, 6 mars 1896, p. 3.

comme ça ; ils ne nous intéressent pas, parce qu'ils n'ont pas nos façons de penser ni de sentir¹⁷.

Le critique se réserve le droit de complimenter uniquement les acteurs : il adore surtout Antoine « remarquable en mari trompé »¹⁸ ainsi que Guitry qui a admirablement interprété le rôle d'un jeune homme niais sans tomber dans le ridicule. En dépit des mots chaleureux à propos de la mise en scène, Dom Blasius attire aussi l'attention sur la superficialité des personnages qui « n'émeuvent que faiblement »¹⁹ tandis que Grenet-Dancourt accuse le dramaturge de banalités « effrontément irritantes »²⁰.



24. Francisque Sarcey, 1895
Photo d'Eugène Pirou
commons.wikimedia.org

.....
¹⁷ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale : *La Figurante* », *Le Temps*, 9 mars 1896, p. 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹ Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, 7 mars 1896, p. 2.

²⁰ Eugène Lintilhac, « Chronique dramatique », *Le XIX^e siècle*, 7 mars 1896, p. 2.

Aux antipodes des voix critiques se situe, entre autres, Catulle Mendès qui n'hésite pas à qualifier le drame de Curel de vrai chef-d'œuvre écrit par « un des plus fiers, des plus nobles, et des plus sincères artistes de l'époque où nous finissons et où il commence »²¹. Contrairement aux commentaires précédents, il juge *La Figurante* bien construite avec des caractères nets. Henry Céard souligne la nouvelle conception dramaturgique de l'écrivain qui est, à ses yeux, « supérieur, délicat et rare dès qu'il s'emploie à rendre sensibles pour le public les psychologies les plus subtiles »²², tandis que Paul Perret salue en Curel le novateur de la comédie en constatant avec amertume être en présence d'un drame « dont le mérite rare et pénétrant n'a pas rencontré de bien heureuses chances de succès »²³. Dans la rubrique du *Rire* « Les Gaîtés de la rampe », le Marquis de Morès-Ridendo invite ses lecteurs à se rendre à la Renaissance pour « entendre cette pièce curieuse qui n'est pas la lavasse académique habituelle »²⁴ et Edmond Stoullig de louer le dramaturge pour avoir brossé les caractères « les plus originaux du théâtre contemporain »²⁵. Parmi les partisans de la pièce figure aussi Henri Fouquier qui acclame l'originalité de l'œuvre, tout en soulignant qu'elle est adressée à un public exigeant et intellectuellement préparé :

En donnant une pièce qui se passe entre quatre personnages, toute de psychologie, et d'une psychologie rare, la Renaissance n'a pas cherché un succès populaire. Elle a voulu, avec l'œuvre distinguée d'un esprit chercheur, offrir aux lettrés, aux curieux, aux amateurs des choses de l'esprit, un spectacle fait pour eux. De cela, le théâtre de la Renaissance mérite d'être loué et a été récompensé par le succès honorable obtenu par *La Figurante*²⁶.

.....
²¹ Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 6 mars 1896, p. 2.

²² Henry Céard, « Les Théâtres », *Le Matin*, 6 mars 1896, p. 3.

²³ Pierre Perret, « Revue dramatique : *La Figurante* », *La Liberté*, 16 août 1896, p. 2.

²⁴ Marquis de Morès-Ridendo, « *La Figurante* », *Le Rire*, 14 mars 1896, p. 9.

²⁵ Edmond Stoullig, « Les Premières », *La Petite Presse*, 7 mars 1896, p. 3.

²⁶ Henri Fouquier, « *La Figurante* de F. de Curel », *Le Figaro*, 6 mars 1896, p. 4.

Fouquier n'admire pas moins la mise en scène et l'interprétation magistrale des acteurs. Pourtant, malgré son enthousiasme, il exprime une objection au sujet des personnages quelque peu compliqués que le dramaturge aime à peindre dans ses toutes premières œuvres : « le cas qu'on raconte est tellement exceptionnel que son invraisemblance fait également trop exceptionnels les caractères des gens qui y sont mêlés »²⁷, tandis que Léon Kerst porte un jugement favorable sur les recherches formelles de l'auteur de *L'Invitée*, en accentuant les procédés utilisés par l'écrivain qui s'éloignent des prescriptions inhérentes au genre dramatique :

Observateur, minutieux jusqu'à la subtilité, de tous les *cas* humains ; écrivain de race ; sertisseur de phrases, à ce point poussées qu'elles vont jusqu'à commander au spectateur un intérêt qu'au théâtre celui-ci concentre d'habitude sur les événements, il captive et retient par des moyens précisément étrangers au théâtre proprement dit²⁸.

Une construction dramatique qui n'est pas sans failles

La première version du texte, qui date de 1889, considérée par l'auteur même comme « déplorablement construite »²⁹, est très mal accueillie par les directeurs de théâtre qui renoncent à la mettre en scène. Soit dit en passant, même Antoine, plutôt enthousiaste envers le théâtre de Curel, ne cache pas ses réserves à propos de cette comédie « maladroitement échafaudée ». Un lecteur attitré de la Comédie-Française, un certain monsieur Lavoix, classe le sujet de cette « première mouture » entre deux comédies d'Eugène Scribe : *Une Chaîne* et *Bataille de Dames*³⁰

.....
²⁷ *Ibid.*

²⁸ Léon Kerst, « Paris au théâtre », *Le Petit Journal*, 6 mars 1896, p. 3.

²⁹ François de Curel, *La Figurante*, *op. cit.*, p. 201.

³⁰ « The dramatist himself tells us that an official reader of the Comédie Française once insisted that *La Figurante* resembled both *Une Chaîne* and

et conseille vivement au dramaturge, si celui-ci tient à la réalisation scénique de son texte, de suivre le modèle de l'une ou de l'autre. Touché sans aucun doute dans son amour-propre et peu enclin à copier fidèlement l'exemple de son confrère prolifique, réputé pour avoir instauré une construction dramatique sans failles, Curel remanie son ouvrage en le privant d'épisodes superflus (les changements portent primordialement sur le deuxième acte), tout en gardant le thème de l'adultère ainsi que la « psychologie » de ses personnages aux caractères compliqués « et même un peu malades »³¹. De fait, ce sont les protagonistes aussi « raffinés » que quelque peu caricaturés qui déconcertent la critique attachée aux tempéraments beaucoup plus raisonnables, même si, de nos jours, ils ne nous paraissent dépourvus ni de bon sens ni de la rationalité qui dicte leurs actions. Le problème que certains détracteurs soulèvent réside dans le fait que l'écrivain semblerait dépasser le moule de la forme canonique du drame en laissant pénétrer dans son œuvre quelques procédés inhérents à la prose. Ce reproche concerne avant tout la construction psychologique des personnages qui s'adonnent avec passion à la décortication en long, en large et en travers leurs désagréments de la vie, ce qui, comme on peut le deviner facilement, ne peut pas

.....

Bataille de dames of Scribe. Curel states that both these plays remained unknown to him, and indeed *Bataille de dames* may be dismissed at once, since, although it does concern the struggle between an older woman and her niece for the same man, its plot bears little further resemblance to that of *La Figurante*. On the other hand, there is perhaps a vague general similarity between *La Figurante* and *Une Chaîne*, in which the youthful wife of an elderly gentleman becomes the mistress of a man of her own age, only to lose him when her husband, taking a kindly interest in their young friend, arranges an advantageous marriage for him wealthy heiress. *Une Chaîne* was first presented at the Comédie Française in 1841, and appeared in Scribe's *Œuvres complètes* in 1858. Curel therefore could certainly have read, or seen it in one of its numerous revivals », (William M. Schuyler, « The Originality of Affairs of State », *The French Review*, Vol. 29, n° 6 (May, 1956), p. 462-463).

³¹ François de Curel, *La Figurante*, *op. cit.*, p. 212.

rester sans conséquences sur le « déroulement dynamique » de l'action. C'est dire que la prétendue complexité des âmes serait acceptable plutôt dans le roman où l'écrivain se donne la peine d'expliquer les nuances psychologiques des personnages tandis que dans le théâtre, le spectateur devrait saisir tout de suite leurs traits distinctifs, si singuliers qu'ils soient. Faut-il préciser que ces « traits distinctifs » devraient se manifester au travers de l'action même, et non, comme l'interdisait sans aucune ambiguïté l'abbé d'Aubignac, par le biais d'un exposé détaillé de faits et d'actions ou d'élucubrations philosophiques — pourtant si caractéristiques pour la quasi-totalité des textes de l'écrivain lorrain. Cependant, les héros de la comédie ne sont pas des orateurs et le drame de Curel n'est point un récit, comme c'est le cas par exemple dans *L'Envers d'une sainte* où les héroïnes se livrent à d'interminables soliloques sur la détresse de leur vie. Dans *La Figurante* l'action au sens traditionnel du mot semble se dérouler selon toutes les sacro-saintes lois « classiques » du genre, ce qui n'empêche pas l'auteur de peindre ses bourgeois comme quelque peu « détachés » de la progression dramatique de l'action. Tout en gardant des traits personnels, ils paraissent incarner des idées qui tourmentent le dramaturge. C'est dire que celui-ci se sert de ces individus pour exprimer à travers eux ses doutes et inviter le spectateur à la réflexion en posant des questions sans pour autant donner des réponses réconfortantes. Dans cette perspective, la particularité du discours que tiennent les protagonistes fait d'eux plutôt des commentateurs tantôt déçus, tantôt indifférents par rapport aux « aventures » qui chamboulent leur existence morne que des agents actifs censés pousser l'intrigue en avant. Cela ne veut pas dire, comme nous allons le voir ci-dessous, qu'ils n'agissent pas face à un obstacle, mais ils s'attardent « excessivement » sur leurs motivations, leurs doutes existentiels ou les conséquences de leurs actes. Qui plus est, les situations qu'ils affrontent sont tellement invraisemblables pour le public de l'époque, que celui-ci résiste au bon

phrasé du dramaturge. Cependant, il y en a qui apprécient à sa juste valeur l'« originalité » des individus peints par l'auteur de *Terre inhumaine* en voyant en lui celui qui tente de remettre à l'honneur le genre comique : « si, à l'heure actuelle, la haute comédie a des chances d'exister encore, c'est à la condition, précisément, de renoncer à peindre des caractères connus et classés pour s'attacher exclusivement à la peinture des caractères d'exception »³². Si les personnages de Curel semblent « étranges » aux yeux de leurs contemporains, c'est que le dramaturge les brosse d'une manière inhabituelle par rapport à la tradition dramatique française. À y voir de près, nous pouvons remarquer qu'ils annoncent, *cum grano salis*, des créatures pirandelliennes, et plus particulièrement, la figure d'un vieux Théodore dont la sagesse, le tempérament épicurien et l'approche philosophique semble, à part les ressemblances évidentes avec les mémorables héros d'Anatole France, anticiper les « raisonneurs » de l'écrivain sicilien. De plus, le thème du « mariage blanc », traité avec une certaine désinvolture, anticipe de quelques années les « histoires incongrues » de l'auteur de *La Volupté de l'Honneur (Il piacere dell'onestà, 1918)* et de *Mais c'est pour rire (Ma non è una cosa seria, 1918)*. Dans ce contexte, relire l'œuvre de Curel nous permettrait de mieux vérifier en quoi celle-ci pouvait potentiellement annoncer, même à l'insu de son auteur, les signes avant-coureurs d'une dramaturgie par excellence moderne.

De la comédie rosse à l'esthétique du grotesque

À la lumière des appréciations aussi négatives que positives des critiques à propos de *La Figurante*, on serait contraint de constater soit la faiblesse dramatique, soit l'originalité de la pièce de Curel. De fait, elle ne rentre pas dans les catégories

.....
³² *Ibid.*, p. 213.

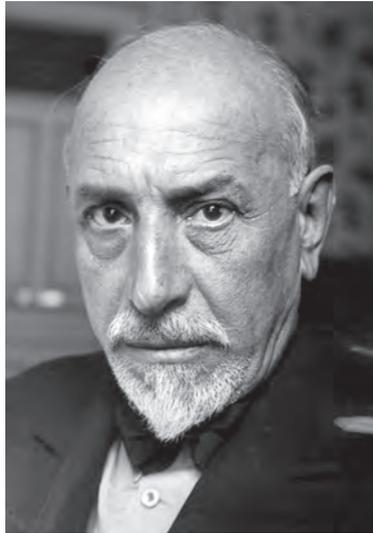
toutes faites de l'époque, ce qui pour les uns est un défaut cardinal, pour les autres, au contraire, un atout considérable. Comme le dramaturge était attaché à l'esthétique prônée par Antoine au Théâtre-Libre, on pourrait détecter dans ce drame les ingrédients d'une « comédie rosse » — parfois appelée *comédie mufle*³³ — qui jouissait d'une renommée incontestable à la Belle Époque. Ce genre de comédie (élaborée sous la houlette d'Antoine), qui se veut le contraire de la « pièce bien faite », repose sur la roserie qui pousse les personnages à agir. Elle se caractérise par une satire virulente de la société, c'est pourquoi les thèmes qui y sont abordés tournent souvent autour de perversités ou d'infidélités conjugales, les scènes se déroulant comme une succession de *tranches de vie* naturalistes. Mais, si Curel est proche de l'enseignement naturaliste, il l'exprime sur le plan philosophique et littéraire plutôt que sur le plan proprement dramaturgique ou théâtral.

Il serait également légitime de chercher des affinités du texte de Curel avec le vaudeville qui, bien qu'ayant perdu ses couplets au cours du XIX^e siècle, règne toujours sur les scènes parisiennes. Tous les ingrédients de ce théâtre populaire sont là : une femme ingrate qui trahit son conjoint, une jeune fille mue par des sentiments amoureux, un jeune homme prêt à apaiser à tout prix ses aspirations politiques. Même le personnage du vieux mari qui ferme les yeux sur la déloyauté de sa femme, semble provenir du théâtre de boulevard. Néanmoins, contrairement à celui-ci où le « rire se veut théâtre de divertissement »³⁴, Curel, en sa qualité de « moralisateur », propose une pièce particulière qui, malgré une tonalité comique évidente et un certain relent boulevardier, aborde le sujet de la condition de l'homme moderne. Tout en quittant le cothurne pour le brodequin, le dramaturge ne cesse

.....
³³ Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert — VUEF, 2002, p. 128.

³⁴ Michèle Ressi, *Écrire pour le théâtre*, Paris, Eyrolles, 2008, p. 97.

pas de rester le philosophe qui scrute les dessous du système psychologique de ses créatures, comme s'il voulait mélanger le rire au mélancolique pour découvrir « tout le ridicule du sérieux »³⁵. Qui plus est, le drame de Currel ne repose pas sur l'anecdotique ou le farcesque, encore moins sur « la solidité quasi mathématique de la construction »³⁶.



25. Luigi Pirandello, 1934
photographe inconnu
commons.wikimedia.org

Dans cette perspective, où le comique permet à l'auteur de bien saisir ses individus englués dans le mécanisme inextricable des convenances sociales, il serait judicieux de rapprocher

.....
³⁵ Muriel Lazzarini-Dossin, « Une lecture *esperpentique* des *Paravents* de Jean Genet », in : Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (éd.), *Le grotesque, théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004, p. 165.

³⁶ Henry Gidel, *Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 76.

cette œuvre de l'esthétique du *teatro del grottesco*. Celui-ci, qui tourne le dos aux conventions naturalistes, lance un drame analytique qui rend compte des conflits intérieurs des personnages, du dédoublement de la personnalité et de la conscience toujours fluctuante, tout en déformant la réalité externe. Ce théâtre « reprend sur le mode grotesque les motifs du boulevard, adultère, libertinage, frivolité mondaine, et les pousse jusqu'à l'absurde »³⁷. S'il a recours au comique, il ne pense guère à faire rire le public, mais il tente de démontrer les contradictions que l'homme porte en lui, sa solitude, son inertie, ses angoisses, bref sa condition tragique. Qu'on pense aux œuvres de Chiarelli, d'Antonelli ou de Rosso di San Secondo, elles abondent en situations dérisoires et pathétiques qui dénoncent le système social aussi inique que mensonger. Parfois on assiste, comme dans le théâtre de Pirandello, à l'éclatement de la conscience qui étouffe sous le poids du masque. Celui-ci n'est pas uniquement un objet recouvrant le visage de l'acteur. Pour l'auteur de *Vêtir ceux qui sont nus*, le *masque* est « un moyen de montrer la relativité totale de la personnalité »³⁸. Les dramaturges italiens présentent ainsi la vie humaine à travers un verre grossissant afin de mieux exposer sa nature précaire et c'est sur ce point que Curel semble anticiper, ne serait-ce que discrètement, le théâtre italien de l'illusion.

Et la « composante drôlatique » de l'œuvre permet au dramaturge de bien saisir ses individus englués dans le mécanisme inextricable des convenances sociales. De fait, en « entomologiste », ou mieux, en adepte du darwinisme dont il se fait le héraut, Curel décrit comment ses héros quelque peu grotesques s'adaptent dans la vie afin de survivre. Cette dimension grotesque qui exprime une inquiétude morale et intellectuelle s'aligne sur les recherches des auteurs italiens avec Luigi Chiarelli (1880-1947)

.....
³⁷ Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 104.

³⁸ *Ibid.*

et Pirandello en tête qui dénoncent des normes sociales aussi désuètes qu'oppressantes.

La crise des valeurs que l'on ressent aussi dans l'œuvre de Currel n'a tout de même pas provoqué une prise de position courageuse et péremptoire de l'auteur qui puisse viser à ébranler le système saugrenu. Membre de l'Académie française et commandeur de la Légion d'honneur, le dramaturge n'a pas le cœur à la révolte, il ne peut rendre compte de son désarroi qu'à travers une ironie qu'il porte sur le monde, une attitude qu'il partage au demeurant avec ses confrères transalpins. De fait, l'intrigue de la pièce devance, au dire de Lesław Eustachiewicz³⁹, *Mais c'est pour rire* de Pirandello, où Memmo Speranza, un coureur de jupons, se marie avec Gasparina juste pour les apparences. Pourtant, au bout de trois mois, il revient voir son épouse pour lui déclarer (cette fois-ci sérieusement) son amour. Sans prétendre donner une liste exhaustive de tous les drames qui abordent un motif analogue, citons une autre pièce du dramaturge italien *Volupté de l'Honneur* qui relate l'histoire de Baldovino décidé à épouser une jeune femme, Aghate, pour camoufler le scandale et qui, après le mariage, finit par tomber amoureux de sa conjointe. Il serait pourtant hasardeux de vouloir mettre deux écrivains en parallèle : le Français se montre trop « classique », peut-être trop attaché à l'esthétique naturaliste face aux « exploits dramaturgiques » de l'Italien. Il n'en reste pas moins vrai que la pièce de Currel repose sur un jeu de reflets entre *le théâtre* (la comédie magistralement jouée par les protagonistes) et *la vie* (telle que ceux-ci la vivent en silence), thème à la mode dans le théâtre français de l'entre-deux-guerres, tout en annonçant, *cum grano salis*, le conflit entre le « moi intérieur » et le « masque social » du personnage, problématique présente dans l'œuvre de l'écrivain sicilien. Dans ce contexte, Currel met l'ac-

.....
³⁹ Lesław Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887-1916*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.

cent plutôt sur cette « déchirure interne » des personnages que sur la progression dynamique de l'action. C'est dire que le dramaturge choisit un épisode apparemment insignifiant qui déclenche une « autre action », celle qui se déroule, parallèlement à l'intrigue principale, au niveau du psychisme des individus en question. Roger Le Brun attire l'attention sur cette particularité de la plume de l'auteur du *Solitaire de la Lune* : « Curel part, dans ses conceptions, d'un fait dont il eu connaissance incidemment, mais auquel, cependant, une certaine étrangeté dans le cas psychologique donne un relief tout particulier »⁴⁰. Il serait opportun à ce propos d'examiner les singularités des portraits des personnages qui se livrent à une comédie grinçante à laquelle tout homme est inexorablement condamné.

« Jeu de rôles », ou comment survivre dans une société conventionnelle

Même si la pièce est centrée sur la figure de Françoise, c'est à Théodore de jouer le rôle déterminant, à savoir celui qui, pour ainsi dire, distribue les « fonctions » que les personnages vont endosser dans le drame. De fait, c'est à lui qu'incombe la tâche du vrai metteur en scène d'une comédie qui se déroule sous sa baguette. Sous l'apparence d'aménités, le protagoniste dirige à sa guise les actions des « comédiens » afin de les amener à ce qu'il souhaite. Ce n'est qu'après sa victoire que le vieux savant peut dévoiler devant le ministre fraîchement élu son habileté aux manigances : « je n'ai pas, comme vous, la chance de guider les foules... mais, à l'occasion, je suis très sensible au plaisir de faire manœuvrer deux ou trois personnes, et lorsqu'elles sont arrivées précisément au point qu'avait marqué ma volonté... je suis fort

.....

⁴⁰ Roger Le Brun, *François de Curel*, Paris, Librairie E. Sansot et Cie, 1905, p. 22.

satisfait »⁴¹. À voir de près, ce paléontologue âgé, privé de toute illusion, vit son propre drame en silence, mais à force de se pétrifier dans sa « fonction » de bourgeois respectable, il finit par assumer in extremis sa façade sociale. Il ne péroré pas comme Leone du *Jeu des rôles* (*Il giuoco delle parti*) de Pirandello, qui organise sa vie et celle des autres conformément aux conventions sociales, mais le raisonnement imperturbable de Théodore laisse présager l'avènement des penseurs désabusés du théâtre de l'auteur sicilien. Seulement, si le personnage pirandellien accepte son « rôle social » de mari, en exigeant de l'amant de sa femme la fonction de celui qui doit défendre l'honneur de son amoureuse, Théodore semble prendre plaisir à observer la relation entre Hélène et Henri avec un certain détachement. Tel un scientifique scrupuleux, il examine sous la loupe les déchirements des jeunes amoureux victimes de leurs penchants sexuels, comme s'il étudiait des spécimens rares. Il les soumet à une analyse, à ses yeux, dépourvue de tout sentiment :

J'ai commis la faute d'épouser une jeune femme, quand mes cheveux blancs commandaient la solitude. J'ai résolument supporté les conséquences de ma faute... en y mettant même une certaine bonté. Mais un membre de l'Institut n'est pas bon de la même manière que le bon Samaritain. Au lieu de s'oublier à panser des plaies, il exerce sur elles sa manie d'expérimenter. Ma douleur, — à supposer que j'aie eu quelque chagrin, — s'est tout doucement créé un allègement à vérifier l'angoisse des deux êtres qui poursuivent leur bonheur à mes dépens. Rien ne m'échappe de leurs querelles, ni des reproches qu'ils se font l'un à l'autre. J'éprouve une joie malicieuse à semer la discorde, à propager le trouble...⁴²

La dernière phrase de cette confession du vieux scientifique joue un rôle déterminant pour la compréhension de la pièce. Sous une forme moderne, Currel actualise le concept du *theatrum mundi* où tous les êtres sont des acteurs sur la grande scène du monde. Il nous propose la lecture du monde par le biais

.....
⁴¹ François de Currel, *La Figurante*, op. cit., p. 394.

⁴² *Ibid.*, p. 253.

du théâtre et de la mise en scène. Appréhendée de l'extérieur (par le public) cette scène peut paraître comique, mais elle reste toujours le reflet de la vie de tous les humains, ce qui estompe sa dimension plaisante. Théodore se montre comme un demiurge qui manipule les deux amants, et, s'il éprouve de la gaieté à les voir souffrir, c'est que ceux-ci ne se rendent pas compte de l'absurdité de la situation dans laquelle ils se trouvent. « Le grand horloger » n'a pas d'illusions sur le fait que lui aussi est un pantin comme les autres humains. Seulement, comme chez Shakespeare ou chez Pirandello, jouer un rôle signifie pour lui être conscient du chaos et du non-sens de ce monde.

Cet aveu est aussi important du point de vue dramatique. En dépit des interactions au cours desquelles les individus s'affrontent, dans cette pièce, Curel met l'accent sur le récit des états d'âme des personnages. En retardant l'action, l'auteur met en exergue le drame intérieur de l'homme désenchanté face au monde chaotique. C'est dans ce contexte que nous assistons à une distanciation aussi cynique que thérapeutique par rapport à soi-même, car, comme il arrive dans les œuvres pirandelliennes, l'être conscient ne se contente pas de vivre, mais il désire avant tout se *voir vivre*. Pour éviter de longs monologues, l'écrivain incorpore ces réflexions dans les dialogues que Théodore mène avec sa nièce, en présence de laquelle il se permet d'être sincère. À ces moments-là, ayant ôté son masque protecteur, il assume la fonction de commentateur philosophique, car ce n'est qu'alors qu'il s'exprime ouvertement sur la condition de l'homme et sa solitude. En se référant aux concepts d'Erving Goffman qui envisage la vie sociale comme une « scène au théâtre », on pourrait constater que le vieil homme quitte sa « façade » (tous les moyens qu'il emploie pendant son interprétation) pour ouvrir ses « coulisses » (espace de son Moi intime) à son interlocuteur. Passé l'âge des ébats amoureux, le protagoniste se montre indifférent aux emportements sentimentaux qu'il considère comme « gracieusement comiques ». À l'entendre discourir on devine facilement un épicurien

mélancolique qui, ayant abandonné ses appétits vitaux, ne songe plus qu'à mener une vie bien calme de chercheur absorbé uniquement par ses études. De fait, en « numérotant des ossements », il finit par classifier des sentiments : « la mémoire d'un vieillard ressemble à un musée de fossiles... des monceaux de débris, aux dates incertaines, si anciens qu'on ne s'apitoie plus sur les désastres passés... »⁴³. Une fois de plus, Curel braque l'attention sur la conscience désabusée de l'homme en soulignant que parallèlement à un « drame agonistique » se déroule un « drame ontologique », termes que l'on emprunte à Jean-Pierre Sarrazac. Bientôt, le vieillard, tels les personnages pirandelliens, évoquera l'impossibilité d'entrer en communion avec autrui, étant donné que chaque individu reste une énigme inaccessible aux autres. Ce sont seulement les conventions sociales qui peuvent donner un succédané de vie commune censée chasser l'homme de sa retraite solitaire. Dans cette perspective, c'est grâce au mariage que les époux sanctifient leurs fonctions sociales respectives et, dès lors, ils peuvent exister en tant que membres vénérables dans la société bourgeoise, tout en restant étrangers l'un à l'autre :

Pourquoi de petites femmes bien choisies, spirituelles et charmantes, me paraissaient-elles si vite insipides ? Pourquoi, de leur côté, me trouvaient-elles, sans aucun doute, assommant ?... Pourquoi, en dehors de nos prises de corps qui restaient délicieuses, manquions-nous de ressources pour meubler les heures ? C'est que j'étais indifférent à leurs intrigues et qu'elles ne comprenaient rien à mes études... Nos existences ne se liaient pas... Nous étions pareils à ces insectes qui emportent sous l'eau une bulle d'air qui devient le monde dans lequel ils vivent. Ils ne peuvent s'unir qu'à condition de confondre leurs bulles, ce qui est très difficile à cause d'une petite paroi d'eau qu'il faut crever... et voilà ! nous ne parvenions pas, mes compagnes et moi, à détruire la cloison invisible qui nous divisait !... C'est devant le prêtre qui bénit les époux, devant le maire qui leur lit le code, que disparaît l'obstacle... Les gens mariés se supportent parce que l'avenir des enfants, les soucis de fortune, les mille détails des parentés et relations leur fournissent d'inépuisables sujets de conversation...⁴⁴

.....
⁴³ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 279.

Le paléontologue exprime ainsi le sentiment d'isolement moral de l'homme qui ne trouvera jamais son âme sœur, apte à soulager les chagrins de la vie. Autant l'amour est un simulacre, autant le mariage n'est qu'un leurre de bonheur à deux. Théodore se rend compte de la comédie qu'il doit jouer afin de sauvegarder les apparences, mais il ne connaît pas les « forces » qui le poussent à continuer cette mascarade — et tout de même, il sait trop bien qu'il n'a pas d'autre choix. Dans ce contexte, il ne pense pas exclusivement à son « honneur » (la façade sociale qui, outre les apanages, lui assure une relative quiétude), mais aussi à sa fonction dans la société sur le plan ontologique. Pour se garantir une vie tranquille, qui lui permettra de continuer ses études, il doit jouer bien son jeu. Ayant compris l'inéluctabilité de la *forme*, il interprète son rôle en toute connaissance, ce qui l'empêche de souffrir. Ainsi, il arrive à la conclusion, tel Ciampa du *Bonnet du fou* (*Il berretto a sonagli*, 1918) de Pirandello, que nous sommes tous des poupées qui prennent part à « un interminable jeu de rôles » auquel personne n'est à même d'échapper. Dès lors, le plus convenable serait d'accepter le « masque » que la vie nous contraint à porter.

Stratège incontestable, il n'en reste pas moins vrai que tous les protagonistes de ce « ballet mécanique » se laissent volontairement entraîner par les événements quand ceux-ci peuvent leur garantir le succès désiré. Françoise a beau jouer une fille innocente, elle est bien déterminée à réaliser ses objectifs. Or, tous les personnages sont des manipulateurs. C'est pourquoi ils persistent à sauvegarder leurs « formes » respectives ou tentent de « se construire » afin de paraître dans le monde dans lequel se profilent tant de dangers. Darwinistes, ils s'adaptent à de nouvelles conditions de vie, ce qui ne fait pas d'eux des individus munis de volonté.

Nous avons signalé plus haut que Théodore tire les fils de l'action, comme s'il était l'*observateur* et le *meneur*⁴⁵ du drame,

.....
⁴⁵ Enrico Cavacchioli, *Luccello del Paradiso*, (1919) : « Il romanzo è finito. Bisogna cambiare argomento perché la catastrofe è vicina e il nodo è disciolto. Mi sono sforzato di dare un'anima a tutti questi fantocci e non ho spremuto che

mais ça ne veut pas dire qu'il n'est pas, en même temps, une marionnette à part entière comme les autres : il est une marionnette pensante, consciente de la comédie à laquelle il participe. Certes, c'est ce qui lui donne un sentiment de supériorité sur tous les personnages. Néanmoins, lui aussi assume sa position de mari qu'il interprète magistralement, tout en sachant qu'il est impossible de s'y soustraire, encore moins de s'y opposer par une révolte, par avance vouée à l'échec. Spectateur-acteur Théodore se fige ainsi dans sa « forme », sa conscience lui interdisant de se laisser tromper par le simulacre des conventions sociales. Dans ce contexte, même s'il ne le dit pas expressément, le personnage de Curel pourrait souscrire entièrement à cette observation de Pirandello :

Je pense que la vie est une triste bouffonnerie pour la raison que nous avons en nous, sans pouvoir savoir ni comment, ni pourquoi, ni par quoi la nécessité de nous abuser continuellement nous-mêmes par la création spontanée d'une réalité (une pour chacun et jamais la même pour tous) réalité qui, de loin en loin se découvre vaine et illusoire. Celui qui a compris le jeu ne parvient plus à se laisser abuser ; mais celui qui ne parvient plus à se laisser abuser ne peut plus prendre ni goût ni plaisir à la vie ; c'est ainsi⁴⁶.

Renonçant aux « plaisirs de la vie », Théodore ne cesse pas pour autant de revendiquer le droit à « sa manie d'expérimenter » que ce soit sur des fossiles ou sur des êtres humains. Expert en matière sentimentale, il donne des conseils à Françoise, son acolyte, sur la manière dont elle doit jouer sa comédie afin d'atteindre ses objectifs. Sa nièce est une élève particulièrement douée qui comprend tout de suite l'art de la manipulation et

.....
parole. Un falso amore, una falsa pietà materna, un egoismo, alcune piccole beghe violente. Ma nulla che fosse più alto di due centimetri ... Lascierò che il destino al quale ho dato corso si compia, e cambierò aria, per andare a cercare uomini vivi », (cité par Giovanni Antonucci, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Edizioni Studium, 2012, p. 53).

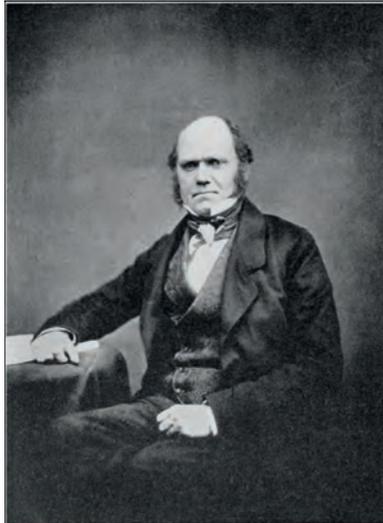
⁴⁶ Luigi Pirandello, *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2002, p. 2194.

de la dissimulation, tout en dépassant vite son maître. Elle se montre indifférente quand elle veut cacher ses vrais sentiments, se fait coquette pour gagner la confiance, elle ne néglige point les particularités vestimentaires qui doivent tantôt souligner sa pudeur, tantôt accentuer sa sensualité. Partisane farouche de l'enseignement de Darwin, elle ne méprise aucun détail : tel un caméléon qui se transforme au gré des circonstances, elle dissimule sa véritable personnalité, elle est donc capable, suivant les théories goffmaniennes, de maintenir la *représentation* grâce à l'art du déguisement, car toute interaction repose aussi sur la gestuelle, la mimique, sur l'image (le *self*) envoyée à l'interactant. Quand l'oncle, pour se convaincre de la ruse de Françoise, lui propose « un bon ouvrage de physiologie », où elle pourrait puiser les connaissances bénéfiques de son simulacre de vie conjugale, celle-ci lui répond ingénument : « Ô mon bon oncle, si subtil, comment ne voyez-vous pas que, sous ma candeur, il y a peut-être encore du darwinisme ? »⁴⁷ La jeune mariée toute naïve qu'elle paraisse connaît les règles qui régissent la société bourgeoise, manie bien les ficelles pour briller dans les salons, mais dans cette pièce il ne s'agit pas, du moins pas essentiellement, de la critique de la couche sociale privilégiée ; il est plutôt question de la lutte pour se maintenir en vie. Et afin de percer dans ce monde de requins, on ne peut pas lésiner sur les moyens. C'est pourquoi la demoiselle a besoin de l'aide de Théodore pour qu'il la soutienne dans son entreprise. Elle peut compter sur lui étant donné que celui-ci désire se débarrasser de son rival. Comme dans toute interaction quotidienne, pour reprendre les termes de Goffman, elle se présente comme une actrice qui joue un rôle, en se mettant en scène devant un public⁴⁸. Elle joue aussi devant son vieil oncle ne serait-ce que pour s'entraîner et

.....
⁴⁷ François de Curel, *La Figurante*, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁸ Cf. Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

elle joue de sorte qu'elle contrôle, ou semble contrôler, la situation. C'est ainsi qu'elle apprend à s'adapter aux autres, à être capable de jouer différents rôles suivant une situation donnée, ce qui lui paraît conforme à la doxa darwinienne : « si une espèce [...] ne se modifie pas et ne se perfectionne pas aussi vite que ses concurrents, elle doit être exterminée »⁴⁹ ou au fameux concept « du plus apte » (*survival of the fittest*) d'Herbert Spencer.



26. Charles Darwin, 1909
Photographe inconnu
commons.wikimedia.org

Au début de la pièce, Françoise fait part à son oncle de son prétendu appel à la vie religieuse, mais le vieil homme interprète aussitôt ces aveux comme une invitation à une collaboration tacite contre les ennemis communs : elle, désire conquérir le cœur d'Henri, et lui, éloigner le jeune homme de sa femme. Théodore laisse croire à Françoise que c'est elle qui maîtrise la situation,

.....

⁴⁹ Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, Paris, Flammarion, 1992, p. 151.

tout en guidant ses résolutions. Pour la persuader de garder cette conviction, il joue à l'innocent. Quand elle apprend que l'oncle se tenait depuis longtemps informé sur l'infidélité d'Hélène, elle a beau faire semblant de ne rien savoir, Théodore n'est pas sans ignorer qu'elle aussi était au courant des inconstances de sa tante. Les pleurs de la jeune fille n'impressionnent pas non plus l'oncle qui, au lieu de la blâmer de jouer la comédie devant lui, vénère ses talents d'actrice. Il a raison de se méfier de ses larmes derrière lesquelles se cache un être prêt à tout pour réaliser ses objectifs.

Quoi qu'il en soit, on pourrait dire que les stratégies employées par les complices ne représentent rien de nouveau au théâtre. Il serait judicieux de voir en elles l'illustration de l'enseignement que Curel puise dans les ouvrages de Darwin et d'Herbert Spencer. Pourtant, nous assistons aussi à une prise de conscience par la jeune fille de l'existence de la disjonction entre la *vie* et la *forme*. Lors des entretiens avec Théodore, Françoise s'adonne à des analyses d'une logique implacable, comme si elle se défaisait pour refaire son « moi » afin qu'il puisse s'adapter plus facilement aux nouvelles (et toujours changeantes) circonstances. Et c'est sur ce point que Curel semble anticiper quelque peu Pirandello ou, mieux, il a une intuition analogue que l'Italien élaborera excellemment dans son œuvre. Le dramaturge français ne pousse pas à l'extrême cette question épineuse qui concerne le clivage entre notre « bête » et notre « fonction sociétale », c'est-à-dire entre « notre moi à nous » et cet « autre moi », une sorte d'effigie contemplée par les autres, comme s'il avait peur de cette « découverte ».

C'est pourquoi Curel signale seulement ce dualisme, on voudrait dire d'une manière discrète, sans approfondir ses implications sociales ou philosophiques. Néanmoins, la nièce de Théodore pressent ce conflit interne, elle ne sait pas encore l'exprimer explicitement comme le fait, par exemple, Baldovino de *La Volupté de l'Honneur*, mais elle partagerait sans aucun doute les convictions de celui-ci :

Je m'explique. J'entre ici et deviens immédiatement, devant vous, celui que je dois être, celui que je peux être, — je me construis — c'est-à-dire je me présente à vous sous forme adaptée aux relations que je dois lier avec vous. Et vous faites la même chose, vous qui me recevez. Mais, au fond, à l'intérieur de nos constructions mises ainsi face à face, derrière les persiennes et les volets, restent, bien cachées, nos pensées les plus secrètes et nos sentiments les plus intimes, tout ce que nous sommes pour nous-mêmes, en dehors des relations que nous avons décidé d'établir...⁵⁰

Pour ce qui est d'Henri et d'Hélène, ils semblent beaucoup moins étoffés par rapport à leurs antagonistes. Si la femme de Théodore souffre à cause de son « masque » oppressant, le jeune député ne pense qu'à sa « façade sociale ». Curel dépeint ces deux amants comme des personnages caricaturaux et grotesques dont les actions sont déterminées soit par l'instinct sexuel (Hélène), soit par la soif démesurée du pouvoir (Henri). Le dramaturge est particulièrement impitoyable à l'égard de l'homme dont le « caractère » rappellerait celui d'un adolescent oisif. À la nouvelle de sa nomination aux Affaires étrangères, il s'exclame comme un gamin : « le monde entier aura les yeux fixés sur moi... »⁵¹. L'amour de Françoise ne l'aveugle pas au point de ne pas constater que son mari est un homme prétentieux. Au contraire, elle sait bien qu'il est un « grand garçon » qui a besoin d'une « femme-mère ». « N'est-il pas singulier qu'en poursuivant un but aux côtés d'un homme on parvienne à son cœur ? »⁵² — se demande-t-elle ironiquement, comme si elle était convaincue de l'immaturité de son époux. Au demeurant, il serait impossible d'ignorer les travers d'Henri qui, contrairement aux qualités requises dans la carrière politique, n'est pas à même de jouer bien son rôle. C'est dire qu'il ne dissimule pas ses prétentions vaniteuses et n'hésite pas à s'en vanter bouffonnement. En témoigne sa longue confession au cours de laquelle il constate solennellement la rupture défi-

⁵⁰ Luigi Pirandello, *La Volupté de l'Honneur*, trad. Camille Mallarmé, Paris, Gallimard, 1968, p. 127.

⁵¹ François de Curel, *La Figurante*, *op. cit.*, p. 286.

⁵² *Ibid.*, p. 278.

nitive avec Hélène, tout en assurant Françoise de ses bonnes et sérieuses intentions envers elle :

si elle voulait comprendre, c'est dit !... Ne m'offrait-elle pas tout à l'heure de fuir avec elle !... Fuir !... Aller nous établir au bord d'un lac d'Italie comme un rapin et son modèle!... Vous abandonner !... Oh ! par exemple, non !... Ce n'est, bien entendu, pas la raison que je lui ai donnée... j'ai parlé de carrière brisée... Au moment où le pays m'offre la direction des affaires, il serait absolument criminel de m'ensevelir sous un scandale... C'est vrai, cela, dans ma situation le sentiment des responsabilités doit dominer les autres... J'ai eu beaucoup de mal à le lui faire admettre, mais il a bien fallu... Et j'ai profité de ce que je parlais haut et ferme pour la prier de respecter mon ménage... Elle a juré d'éviter tout conflit... Soyez tranquille, après quelques mois de ce régime, elle sera la première à lâcher prise... On coupe mieux une chaîne avec une lime qu'avec une hache⁵³.

Cette déclaration d'amour ne rappelle point les ébats sentimentaux des romantiques. Henri est présenté comme un homme avide de pouvoir qui ne peut pas se permettre de laisser sa femme à laquelle il doit son succès éblouissant. Il se montre un diplomate de piètre valeur, car face à un danger (une rupture potentielle avec Françoise), il ne réussit pas à cacher ses vraies motivations et ose exposer les « priorités » de sa vie. La nièce de Théodore ressent indubitablement la satisfaction d'avoir remporté la bataille contre la tante, mais trouve-t-elle agréables les mobiles du geste de son époux ? Qui plus est, la jeune épouse peut-elle apprécier les mots que le jeune député réserve à son ex-amante ? Ne pourra-t-elle pas un jour partager le destin de sa tante ? Les mots qu'elle adresse à son mari, avant de prendre congé, ne donnent pas de réponse univoque à ce propos : « Pour l'instant, laissez-moi seule... j'ai besoin de me recueillir et vous me reverrez ce soir telle que si rien ne s'était passé... Lorsque vous aurez votre complète liberté, alors seulement, faites-moi vos confidences ; peut-être, en retour, vous révélerai-je un secret »⁵⁴. C'est sur cette réplique que la pièce se termine en laissant le

⁵³ *Ibid.*, p. 331.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 332.

spectateur sur sa faim, car il n'y a pas de vrai dénouement de l'action. Rien ne prouve que Françoise se jettera dans les bras de son mari émotionnellement immature. Dès lors, nous pouvons envisager l'hypothèse que la femme continuera sa comédie afin de maintenir le statu quo. Il serait légitime de l'imaginer dans l'avenir, adoptant de nouvelles stratégies afin de sauvegarder la paix conjugale, et un jour, ayant atteint un âge avancé, aidant sa nièce de ses conseils.

En résumé, de tous les quatre, seule Hélène semble la plus perdante. Éloignée de son amant, elle devra suivre son mari légal, mais cette contrainte ne la décourage pas pour autant. Même à contre-cœur, elle s'y soumet en toute conscience, car elle ne renoncerait pas à son statut bourgeois. Quant aux trois restants, ils peuvent se considérer comme parfaitement gagnants. Aux côtés de Françoise, Henri pourra enfin poursuivre sa carrière politique tant rêvée, tandis que Françoise, quittant sa fonction de figurante et acquérant tous les droits d'une femme légitime, s'épanouira dans ses talents de grande tacticienne et maîtresse de maison. Peu importe la sincérité des sentiments des époux, un avenir radieux se profile devant eux et surtout une existence opulente. Et, enfin, Théodore, en fin épicurien, s'assure au moins pour un moment une vie conjugale relativement calme.

Un drame grotesque en abrégé

François de Curel semble ne pas apprécier⁵⁵ particulièrement cette comédie qu'il a écrite, à l'en croire, suite à un épisode banal⁵⁶, mais peu nous importe l'inspiration ni la sincérité de l'au-

.....
⁵⁵ « Je fis *La Figurante*, qui est de toutes mes œuvres la plus inexpérimentée et la moins originale, qui est, non pas de moi, mais de tout le monde », cité par Ponticello, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁶ « L'idée de la *Figurante* m'est apparue pendant que je prenais congé de la femme d'un de mes amis chez lequel je venais de déjeuner. Il se disposait à sortir avec moi, et sa femme qui nous avait accompagnés jusque dans le

teur qui n'hésite tout de même pas à l'inclure dans son *Théâtre complet*. De fait, dans ce drame aux allures classiques, au moins sur le plan formel, l'écrivain a recours au risible non pour faire rire le public, mais pour l'exhorter à réfléchir sur la condition de l'homme qui se livre à des simagrées ridicules. Le rire lui permet de mieux exposer les carcans aussi grotesques que contrariants dans lesquels l'être humain est emprisonné par des conventions sociales, des lois ou des habitudes. C'est dire que, comme le fera Pirandello d'une manière beaucoup plus poignante et originale, Curel a l'air de partager avec son confrère italien la conviction selon laquelle toute chose humaine ne semble drôle qu'en surface tandis qu'en profondeur elle s'avère toujours triste et désolante. Ainsi, cette œuvre comique dérange la critique de l'époque parce que sous des apparences plaisantes, elle démontre plutôt une autre comédie, celle que tout être humain est condamné à jouer perpétuellement dans son existence, comédie illustrant l'adaptation des hommes à leur environnement. C'est pourquoi le dramaturge ne juge pas ses protagonistes, mais en adepte du « darwinisme », il décrit la réalité telle qu'elle est. Dans ce contexte, il est parfaitement « réaliste », mais, si dans le drame traditionnel, les sentiments tels la jalousie, la haine ou l'esprit revancharde constituent un facteur déterminant pour faire avancer l'intrigue, ici, comme dans les œuvres des auteurs du *teatro del grottesco*, c'est le jeu entre les personnages qui prime sur l'agencement habile de l'action. De fait, l'intérêt de la pièce réside dans ce *jeu* où chacun prétend envoyer aux autres l'image de son « masque social ». Ainsi, l'action au sens traditionnel du mot semble « moins dramatique », car tout est centré sur la comédie des apparences et les épisodes — par exemple la dispute entre les femmes — ne déclenche pas de revirement de l'intrigue.

.....
vestibule plaisantait avec moi, pendant que je mettais mon pardessus. Je ne sais quelle bêtise j'ai pu dire, mais trois minutes après, dans la rue, aux côtés de mon ami, je ruminais l'histoire de la *Figurante* », (François de Curel, *La Figurante*, *op. cit.*, p. 201).

Tout au plus, elle incite à la réflexion des protagonistes. Il n'est donc pas surprenant que la critique de l'époque perçoive dans Curel plutôt un auteur de romans qu'un dramaturge comme en atteste Paul Blanchart : « Pourtant les prémices romanesques de sa production ne se souciaient guère d'idées... et témoignaient d'un seul désir de jeux psychologiques »⁵⁷. Et ces « jeux psychologiques » permettent à l'auteur de mettre en avant les « drames intérieurs » de ses personnages contraints à une lutte continue.

Si Curel compare l'existence humaine à un jeu de forces (in)conscientes visant à la survie (*struggle for life*), son « théâtre de réflexion » ne s'affirme pas explicitement, comme c'est le cas de Pirandello, sur le paradoxe et l'absurdité de la vie. Le dramaturge français, sans aucun doute trop attaché au « darwinisme social », n'arrive pas encore à souligner le clivage douloureux qui sépare deux personnes en puissance au sein du même individu. Néanmoins, il est incontestable que l'écrivain français annonce cette fissure entre l'« être » et le « paraître » qui est au centre des préoccupations de ses personnages. Théodore joue avec brio son rôle de mari dévoué à la vie conjugale, tout en faisant croire qu'il n'est pas au courant de l'inconstance de sa femme, mais derrière les apparences, il se montre un homme mélancolique et désabusé qui s'est résigné à continuer la comédie jusqu'à la fin. Françoise accepte aussi les règles que la société impose et, malgré ses sentiments sincères envers Henri, elle se focalise sur son « paraître » qui, selon toute probabilité, va la pétrifier avant de la dévorer comme son oncle, privé de toutes illusions et assujéti à son inéluctable « forme ». Quant à Hélène, elle échoue dans cette lutte et ne peut qu'accepter sa défaite tandis qu'Henri, privé de « caractère »⁵⁸, se laisse entraîner aux « machinations » de

.....
⁵⁷ Paul Blanchart, *François de Curel : son œuvre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1924, p. 35.

⁵⁸ Cf. « l'ambizione politica di Renneval è narrata sempre da lui stesso; non è nella commedia; quella sua scelta a ministro la sentite mormorare; quella influenza della moglie non la scoprite agente e determinante; infine quel

sa femme qui soutient sa carrière. Curel décrit bien les pantins qui pensent et qui souffrent. Dès qu'ils sortent de leur moule, ils livrent une bataille contre quiconque voudrait porter atteinte à leur « effigie » douloureusement élaborée. Une fois la menace éloignée, ils peuvent rentrer dans leur « coquille » pour se délecter de leur sérénité bien méritée.



27. Pirandello à Paris à l'occasion de la mise en scène
de *Six personnages en quête d'auteur*, (1923)
photographe inconnu
commons.wikimedia.org

Il serait aussi important de souligner les particularités du dialogue qui, comme dans les pièces déjà étudiées, dévie de sa fonction traditionnelle. En écoutant les protagonistes dégoiser

.....
Renneval non è tipo, non è carattere, non è figura; non è niente », (Riccardo Forster, *Il teatro di Francesco de Curel*, Napoli, Stab. Tipografico Pierro e Veraldi nell'Istituto Casanova, 1899, p. 30).

leurs discours, on pense aussitôt à la voix du narrateur qui rend compte de la situation dans laquelle ils se retrouvent. Cette approche relève de l'art romanesque, ce que l'on reproche à l'auteur à maintes reprises⁵⁹. Nous avons dit à plusieurs reprises que Curel semble attaché à la tradition classique, ses personnages pérorent au lieu d'agir tout comme les héros de Racine ou de Corneille. Néanmoins, le dialogue de Curel ne se réduit pas à raconter les événements, car il se concentre sur les réflexions ontologiques des personnages tiraillés par leurs doutes. Et de ce point de vue, les discours enflammés, parfois longs, semblent tirés du roman, cette conception étant proche de l'« action parlée »⁶⁰ de Pirandello. En témoigne ce dialogue entre Hélène et Françoise :

Hélène : Ce cri... Ah ! que vous voudriez me l'arracher !

Françoise : Quel besoin en ai-je ? Votre abattement se lit sur vos traits... Ces yeux rougis, ce visage contracté, cette pâleur en disent assez... vous avez pleuré... pleuré aux pieds d'Henri...

.....

⁵⁹ « Le premier but est immédiat et tangible remplir à jour fixe une salle, y retenir plusieurs heures la foule, l'intéresser, la conquérir. Le romancier n'a pas à grouper son public le dramaturge doit l'attirer, le prendre pour ainsi dire corps à corps, lui imposer sa pensée et son émotion, le dompter comme un fauve capricieux », (Alphonse de Parvillez, « L'incomplète victoire de François de Curel », *Études*, t. 195, n° 10, 20 mai 1928, p. 433).

⁶⁰ « [...] le théâtre, c'est de l'"action parlée". La subjectivité, les passions, tout ce qui fait l'individualité du personnage passe par le dialogue. Le jeu est l'extériorisation verbale et somatique de cette individualité. Dispensons-nous des lieux communs sur les obligations du traducteur de l'œuvre de théâtre (faite pour être parlée, jouée...). La traduction implique en l'occurrence une interprétation, c'est-à-dire qu'elle reproduit le dialogue suivant la conception que le traducteur se fait des personnages et de l'action. Or, cette vision est solidaire du contexte de la réception. Dans un état de société, il existe des contraintes discursives, liées aux systèmes d'opinions et de valeurs ainsi qu'aux rapports de force qui les sous-tendent. Cet "ordre du discours", et donc du jeu, oriente le choix du texte à traduire et à monter avant même le décodage de sa théâtralité proprement dite et le réencodage, la resémiotisation de cette théâtralité dans le texte-cible et sur la scène. Ainsi, par un effet de *feedforward* ou d'anticipation, la société réceptrice influence la vision du jeu qui, à son tour, influence la traduction », (Annie Brisset, L'« action parlée », *Le théâtre dans la cité*, n° 50, 1989, p. 188-189).

Hélène : Vous mentez !

Françoise : Je mens si bien que vos yeux se remplissent de larmes !... Allez ! laissez-les couler !... Toute comédie est inutile... Je vous vois aux genoux d'Henri, le suppliant de renoncer à moi, offrant d'aller vivre avec lui. Vous enlever ! Il ne s'en soucie guère. L'avenir c'est moi ! Que ma revanche est déjà belle ! Que je regrette peu votre facile victoire ! Facile, en effet, puisque je me suis retirée sans combattre. En vous laissant cette conquête douteuse, ah ! que je vous faisais un cadeau perfide !... Vous voici dédaignée, ou gardée par charité !...

(Hélène pleure à chaudes larmes. Pendant longtemps. Françoise la regarde implacable, puis elle dit froidement.)

Vraiment oui, je reste auprès d'Henri !⁶¹

À la lumière de ces constatations, il est impossible de trouver une « thèse » que le dramaturge voudrait défendre. En se focalisant sur les masques que l'homme porte dans sa vie, il ne tente pas d'énoncer un jugement sur la société, mais il attire notre attention sur sa vision aussi désenchantée qu'impassible du monde qui ne se renferme pas dans une formule univoque et consolatrice. « Il ne s'agit plus ici d'une propagande sociale, ni des constructions arbitraires de la comédie à thèse. Les idées il ne les voit qu'à travers les caractères »⁶². Et si Curel insiste à peupler ses drames d'idées parfois controversées, son objectif principal reste toujours le même : toucher la sensibilité du public et l'inciter au recueillement sur son existence.

Ces pièces ne sont pas, à proprement parler, des pièces à thèses. Elles présentent, sans doute, une apparence artificielle, par le ton du langage, imposé par l'élévation du sujet ; elles défendent, aussi, aux sentiments plus tendres et plus directement humains, leur libre épanouissement : elles sont spéculatives. L'auteur fait appel à la réflexion, à l'intelligence, il nous pénètre par un don d'émotion très rare et par cette sensibilité très personnelle qu'il a su acquérir au contact immédiat de la nature⁶³.

.....

⁶¹ François de Curel, *La Figurante*, op. cit., p. 328.

⁶² Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1926, p. 171.

⁶³ Albert-Émile Sorel, *Essais de psychologie dramatique*. Henry Becque, Paul Hervieu, Émile Fabre, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Jules Lemaitre, Henri Lavedan, François de Curel, Brioux, Paris, E. Sansot & Cie, 1911, p. 209.

Chapitre VII

Orage mystique ou un drame mis en question

L'ennuyé est détaché de tout. Il a renoncé à l'action si vaine, il a étouffé le désir troublant ; nulle séduction n'a de prise sur lui. Un seul sentiment l'occupe : l'ennui tel qu'il l'extrait de toutes choses. Il se défend contre sa souffrance : les hommes et leur sottise innombrable voilà ses ennemis ; ses paroles sont des stylets qui les tiennent à distance ; il porte dans ses actes une sécheresse effrayante ; ses manières sont d'une simplicité cynique ; il n'attend plus rien de personne ; il semble ne plus rien prévoir capable de l'intéresser ; regardant la société comme une parade grotesque, le monde comme une éternelle banqueroute, il se félicite de sa clairvoyance et fait son bonheur de son nihilisme¹.

L'expressionnisme se comporte en ennemi à l'égard de la nature. La prépondérance de cette dernière, il la connaît ; il doute de sa « vérité ». Il constate que la science n'est elle aussi qu'une tentative d'interprétation, qu'elle ne fournit pas des connaissances irrévocables, mais des hypothèses extrêmement contestables. Les instruments que l'homme s'invente et avec lesquels il espère saisir la vie, filtrer la vérité, sont autant d'outils qui lui cachent la lumière. La

¹ Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, p. 260.

nature n'est pas quelque chose d'objectivement invariable et l'homme n'est en rien dépassé par elle. Elle se prête à tout mode de représentation ; elle est le néant et ne devient forme et figure que par l'homme, qui l'anime d'un sens. Elle est la matière originelle infiniment souple et pétrissable dans laquelle sommeillent toutes les possibilités².

Le dernier projet en gestation

Quelques mois avant sa mort, François de Curel donne encore une dernière pièce (*L'Orage mystique*) qui paraît couronner toute sa riche dramaturgie. De fait, tous les critiques reconnaissent de manière unanime que ce texte exprime plusieurs tourments qui, depuis les premières œuvres, ont travaillé incessamment l'esprit de l'écrivain. Tenter de cerner l'âme humaine, en s'adonnant à une « curieuse analyse de la personnalité, phénomènes de télépathie, forces mystérieuses du subconscient »³ : telle était sa préoccupation majeure qui, une fois de plus, a renforcé et mis en valeur dans le dernier ouvrage de notre auteur son attachement à un nouveau paradigme dramatique. Gustave Fréjaville semble résumer le mieux cette pièce qui, à ses yeux, condense aussi thématiquement que formellement toutes les recherches dramaturgiques de l'écrivain français. Fréjaville déclare à ce propos que dans *L'Orage mystique*, Curel « a posé d'une façon curieuse, avec une grande élévation de pensée et une scrupuleuse loyauté, le problème de la survie ; mais le développement de l'action lui permet de découvrir au passage d'autres points de vue pleins d'intérêt, au sujet, notamment, du phénomène de la création poétique et

.....

² Friedrich Markus Hübner, extrait de « *Der Expressionismus in Deutschland* », *Preussische Jahrbücher*, mai 1920 ; propos cités par Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Somogy, Éditions d'art, 1998, p. 81-82.

³ Madeleine Kabert, « Le Psychisme au théâtre », *Le Fraternaliste*, 1^{er} mars 1928, p. 2.

du génie littéraire, de la responsabilité morale, de la personnalité et de l'inconscient »⁴. Quand l'écrivain décide de prendre congé du théâtre, il revient encore sur le mystère qu'est la vie, et, tout en sachant par avance qu'il ne trouvera point de réponses consolatoires, il nous introduit dans le monde de celui qui va bientôt mourir. Néanmoins, Curel évite toute tonalité déprimante qu'il dépasse résolument par la réflexion plutôt stoïque d'un homme capable d'affronter son destin en toute quiétude. Que l'idée de la mort accompagne le dramaturge lors de la composition de son dernier texte⁵, en témoigne un épisode particulier qui, au demeurant, sera un facteur primordial dans le démarrage de l'« action spirituelle » de *L'Orage mystique*. De fait, peu de temps avant son décès, le dramaturge évoque explicitement l'« au-delà » qui serait, selon lui, le sujet primordial de son ultime pièce. Ainsi, confiant à une personne le pressentiment qu'il avait de sa mort imminente, il se rappelle un fait particulier :

Ma grand-mère, irlandaise, m'a souvent conté, disait-il, que dans la famille ceux qui allaient mourir en étaient avertis par l'apparition d'un fantôme. Ils déclaraient alors qu'un de leurs ancêtres « les appelait » puis prenaient leurs dernières dispositions. Et ils mouraient, semble-t-il, au commandement.

Or, il y a quelques jours, comme je corrigeais paisiblement des épreuves, j'entendis derrière moi le grincement d'une porte qui s'ouvre, et un bruit très doux, comme un frôlement de robe. Puis une main légère me toucha l'épaule.

Je me retournai aussitôt. La porte était close. Nulle présence dans la pièce. Nous vérifierons bientôt si les histoires de ma grand-mère tenaient debout !⁶

.....
⁴ Gustave Fréjaville, « Théâtre des Arts : *Orage mystique* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 4 décembre 1927, p. 6.

⁵ Cette œuvre est à ce propos particulièrement autobiographique dans la mesure où l'auteur semble illustrer à travers son protagoniste ses propres doutes et espoirs. Néanmoins, le thème de la mort est aussi présent dans d'autres œuvres de Curel — par exemple dans *Les Fossiles* ou *La Danse devant le miroir* — mais sans que l'auteur tente de décrire ses propres angoisses.

⁶ Propos cités dans les colonnes de *L'Écho annamite* : « Qui sait », *L'Écho annamite*, 27 juillet 1928, p. 1.

Ainsi, l'idée de l'œuvre vient à notre auteur suite à ce sentiment provoqué directement par une prétendue présence fantomatique. Tout en prenant quelque peu ses distances par rapport à ce « présage spirituel » sans conteste inculqué par sa grand-mère, Curel arrive petit à petit à la conclusion que toutes ces apparitions, si divines soient-elles, reflètent tout simplement les angoisses et doutes de la personne qui en est témoin. Elles matérialisent ses peurs qui extrapolent et combler les vides (les lacunes dues à l'impossibilité d'être exprimées verbalement) de son expérience intérieure. C'est dire que toutes les manifestations semblent incarner des signes à l'égard de l'homme souffrant. En choisissant cette approche qui frôle de temps à autre le solipsisme, notre auteur confirme son vif intérêt d'appréhender les périphéries du conscient. D'où, en dépit de quelques traits rudimentaires de la pièce canonique, la descente encore plus profonde dans le dédale de l'âme humaine qui est le pivot primordial de la pièce. Pourtant, même s'il aborde des questions ontologiques qui sont toujours au centre de son œuvre, la réflexion de Curel s'élargit sur le travail du dramaturge, ce qui est intimement lié à ses préoccupations existentielles. Il devient plus intéressant de voir dans ce contexte l'importance que l'auteur attache à l'écriture qui lui permet de pénétrer dans des régions souterraines où la raison n'a pas accès. C'est grâce à la littérature que l'écrivain peut toucher des « zones sombres » qui font surface entre les lignes, sans pour autant donner des réponses réconfortantes ou univoques, la littérature consentant à notre auteur une descente parfois douloureuse dans son âme et celles des autres. Écrire des drames est donc pour Curel une sorte de thérapie, mais aussi le médium permettant de réveiller le *mystérieux* qui nous entoure et qui est en nous incessamment sans que nous nous en doutions. Claude Berton semble avoir saisi cette particularité de la plume du dramaturge qui, surtout dans sa dernière œuvre, décide de remettre en valeur la dimension aussi spirituelle que mentale de sa production dramaturgique,

cette dimension ayant été maintes fois ignorée par nombreux chroniqueurs :

Il s'est mis lui-même entre les mains des maîtres de la psychologie expérimentale à ses débuts, cherchant à contempler le mirage de ses réflexions à l'instant où les fragments des souvenirs, des traces d'émotions, des parcelles d'idées, rassemblés autour d'un fait imaginaire ou réel prennent corps, s'ordonnent en gestes et en paroles, se découpent en tableaux pour devenir peu à peu cette image de la vie que l'on nomme une pièce de théâtre. Il a compris, ce qui dérouté encore nombre de gens, que la création intellectuelle n'est que le résultat d'une sorte de labeur qui s'opère en nous, à notre insu, d'une manière automatique, sans que notre volonté intervienne. Il en est encore surpris. Les hommes de talent, les hommes de génie n'ont qu'une supériorité sur les autres. Ils parviennent, avec plus ou moins de facilité, à provoquer le soulèvement de ces forces mystérieuses, dont ils n'ont qu'un sentiment très confus et à les mettre en branle, sans savoir d'une manière précise quel sera le résultat de cette mise en marche de la machine à fabriquer de la pensée⁷.

Saisir la fable de la pièce

Le drame n'étant pas connu du large public, force nous est de retracer, ne serait-ce que sommairement, les principales lignes, (pour reprendre les termes de Boris Tomachevski⁸), de sa « fable-matériau » (énoncé) avant d'examiner sa « fable-sujet » (énonciation). La pièce débute devant la porte d'entrée de la villa des Pétreil, une famille bourgeoise bien huppée, la nuit lors d'un orage épouvantable. Clotilde rentre chez elle après un rendez-vous avec le capitaine Brassard, son ami intime, mais elle ne peut pas entrer, car la porte fermée à clé lui bloque l'accès à son domicile. Désespérée et anxieuse, elle ne peut qu'attendre un miracle : elle a peur que son conjoint suspicieux ne découvre

.....
⁷ Claude Berton, « Le théâtre et la vie : Souffrir, Penser », *La Femme de France*, 15 janvier 1928, p. 18.

⁸ Boris Tomachevski, « Thématique » (1925), in : *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (éd.), préface Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1966, p. 263-307.

son échappée au crépuscule. Sur ces entrefaites, elle rencontre le docteur Tubal, ami de la famille, qui se rend chez lui après une visite chez une patiente souffrante. La pauvre femme ne cache pas son malaise devant le médecin qui est au courant de ses amours illicites. Un dialogue s'engage entre les deux au cours duquel Clotilde fait part de la méfiance et de l'irascibilité de son conjoint qui la soupçonne de cupidité, tout en scrutant un minime geste équivoque de celle-ci. Le docteur ne manque pas de la réprimander pour avoir quitté le lit en dépit de son état de santé altéré. Pourtant, la clé laissée dans la serrure à l'intérieur empêche l'épouse de s'insinuer subrepticement dans la demeure. Secouée d'un frisson et claquant des dents, la femme imagine un subterfuge pour se tirer d'embarras et se retrouver enfin dans sa chambre. Elle demande au docteur de réveiller Robert et de détourner son attention de la porte d'entrée. Après une légère hésitation, Tubal acquiesce à l'idée de Clotilde et pendant qu'il s'entretient avec son vieil ami, la femme s'introduit habilement dans la villa à l'insu de son époux.

Le deuxième acte se déroule, un an plus tard, la veille du premier anniversaire de la mort de Clotilde qui a succombé à la pneumonie contractée lors de sa dernière sortie clandestine. Entouré de sa sœur, du curé et avant tout de Tubal, Robert vit des instants d'angoisse : il pressent que le lendemain il va revoir sa défunte épouse — de son vivant Clotilde lui a promis de le revisiter un an après son décès. Mais l'anxiété qui travaille l'esprit du veuf se mêle souvent à l'espoir dans son âme, car malgré le temps écoulé et l'inconstance supposée de Clotilde, Pétrel n'a jamais cessé de l'aimer. Dès lors, nous assistons surtout à de poignantes conversations entre cet homme d'humeur chagrine et le docteur, sur des sujets existentiels. Elles sont d'autant plus intéressantes que chacun des deux interlocuteurs diverge absolument sur la question de la survie de l'âme et sur la possibilité d'entrer en rapport avec les morts. Robert, qui a à son actif quelques œuvres littéraires (poèmes, pièces de théâtre), croit fermement en une

vie dans l'au-delà tandis que Tubal, d'un esprit foncièrement rationnel, s'inscrit en faux contre tous les arguments religieux. Si le premier ne doute pas de pouvoir entrer en contact avec la défunte, le deuxième détecte dans cette conviction de son patient et ami de longue date, un simple détraquement mental dû sans aucun doute au traumatisme survenu lors de la perte de la personne aimée.

Le jour de la cérémonie funèbre (acte 3), Robert, toujours persuadé de revoir sa bien-aimée, se rend au cimetière. Et, en effet, resté seul devant le tombeau de sa femme, le poète aperçoit le fantôme de celle-ci avec lequel il échange quelques mots avant que le spectre ne s'évanouisse dans l'air. Fortunat Strowski se rappelle ainsi cette dernière scène du drame qui l'a déçu quelque peu :

La nuit, Pétreil, accompagné de Tubal, va au cimetière. Sa femme lui apparaît, blanche et belle, lui donne pour preuve de sa présence réelle une branche qu'elle casse, lui raconte sa mort, lui affirme qu'il l'a tuée et lui crie son innocence. Puis elle disparaît. Tubal vient. Il constate qu'il y a beaucoup de branches cassées et que la morte n'a rien dit de ce qui se cachait au fond du cœur de Pétreil. Mais l'ex-amant vient à son tour devant le cercueil pour affirmer qu'il a toujours respecté Mme Pétreil⁹.

Et le rideau tombe sans que nous sachions si le protagoniste a en réalité rencontré son épouse ou s'il n'a pas été tout simplement le jouet d'une illusion trompeuse, fruit de son esprit déboussolé. Comme dans ses pièces antérieures, le dramaturge laisse ainsi son lecteur/spectateur sur sa faim, en l'invitant à une réflexion de nature ontologique dépourvue de tout message pédagogique ou utilitaire. Désabusé par l'absence de consistance aussi consolatoire que revigorante de l'œuvre, Jean Prudhomme avertit les spectateurs à venir : « n'attendons aucun confort moral de l'épreuve à laquelle nous soumet M. François de Curel »¹⁰,

.....
⁹ Fortunat Strowski, « Chronique théâtrale », *La Vie Latine*, n° 30, janvier 1928, p. 13.

¹⁰ Jean Prudhomme, « Les Premières : Théâtre des Arts — *Orage mystique*, comédie en trois actes de M. François de Curel », *Le Matin*, 3 décembre 1927, p. 4.

mais Lucien Descaves, pour qui le « manque de moralité » at- teste incontestablement de la grandeur du drame, n'hésite pas à déclarer à ce sujet : « M. de Curel se meut à l'aise dans les sujets élevés. Il ne conclut rien [...] mais il donne à rêver »¹¹.

L'occultisme introduit à la scène vs de vils calculs d'intérêt(s) — les chroniqueurs sur la pièce

De fait, le public ayant participé au spectacle sortait du théâtre quelque peu déconcerté, non seulement par le manque de dé- nouement rassurant de la pièce mais par la question angoissante qu'elle aborde et qui touche tout le monde. C'est à ce propos que dans le journal satirique *Cyrano* on lit que l'œuvre « n'est pas du genre digestif »¹² et Edmond Sée d'annoncer : « on dirait du Grand Guignol idéologique »¹³, tandis que dans les colonnes de *L'Humanité*, on constate catégoriquement à propos du drame : « c'est niais et prétentieux, même pour un académicien »¹⁴ et dans celles d'*Adam* on crie à l'ennui¹⁵. La première a eu lieu le 1^{er} décembre 1927, (juste six mois avant la mort de l'auteur), au Théâtre des Arts et elle n'a pas laissé indifférent le public. En dépit du sujet mystérieux, selon Jacques Heugel, la pièce curélienne est la plus claire de toute sa production dramaturgique :

L'œuvre est belle. Elle reste, en dépit de ce sujet spécial, d'une harmo- nie, d'une clarté, d'une netteté toutes françaises. Nous sommes loin des brumes nordiques, loin aussi de l'aveuglante lumière méridionale. Nous sommes en France. Une seule chose peut surprendre : le titre, car

.....

¹¹ Lucien Descaves, « Théâtre des Arts — *Orage mystique*, pièce en trois actes de M. François de Curel », *L'Intransigeant*, 3 décembre 1927, p. 7.

¹² « Au fil de la Seine », *Cyrano*, 11 décembre 1927, p. 28.

¹³ Edmond Sée, « Première au Théâtre des Arts : *Orage mystique*, trois actes de M. François de Curel », *L'Œuvre*, 4 décembre 1927, p. 4.

¹⁴ Maurice Parijanine, « *Orage mystique*, pièce en trois actes de M. François de Curel au Théâtre des Arts », *L'Humanité*, 7 décembre 1927, p. 4.

¹⁵ Paul Achard, « Ronde théâtrale », *Adam*, 15 décembre 1927, p. 45.

il n'y a rien de mystique en tout cela. À vrai dire, même, mysticisme et spiritisme s'opposent. Le mysticisme s'ouvre vers l'intérieur, il recherche la communion spirituelle, et n'a que faire des spectres. « Heureux ceux qui n'ont point vu et qui ont cru », ceux dont la puissance intérieure est telle qu'ils peuvent dédaigner les apparences sensibles. Le mysticisme laisse aux incroyants, aux sceptiques, le jeu décevant et dangereux des évocations¹⁶.

En dépit de cette observation positive à propos de la dernière œuvre de Curel, la majorité écrasante des chroniqueurs (qu'ils soient adversaires ou partisans d'*Orage mystique*) dénoncent quelques imperfections de la structure du texte ainsi que du statut déroutant des personnages. Louis Schneider exprime sa joie face à cette pièce, qui peut-être trahit quelques inconvénients formels, elle reste toujours captivante surtout parce qu'elle ne donne pas « la solution du problème, qui assiège les cerveaux les plus simples comme les plus élevés. L'œuvre n'est en tous cas indifférente ; si l'échafaudage dramatique en est incertain, la portée intellectuelle en est de haute qualité »¹⁷. Pourtant, le même chroniqueur reproche à l'auteur ses multiples et longues incursions philosophiques : « *Orage mystique*, part d'un fait, d'un cas particulier, pour se hausser à une généralité philosophique. Au théâtre, hélas de pareilles controverses ne peuvent pas être épuisées, il reste toujours quelque chose à prouver, et la vérité scientifique d'hier apparaît paradoxale devant la probabilité de demain. De là est née la déception que nous avons éprouvée en écoutant ces trois actes de tragédie »¹⁸. René Baschet accueille avec enthousiasme cette pièce, partageant l'opinion de ses nombreux confrères selon laquelle elle est peut-être la plus théâtrale,

.....
¹⁶ Jacques Heugel, « La semaine dramatique : Théâtre des Arts — *Orage mystique*, trois actes de M. François de Curel », *Le Ménestrel*, 9 décembre 1927, p. 510.

¹⁷ Louis Schneider, « *Le Gaulois* au théâtre — Les Premières, Théâtre des Arts : *Orage mystique*, pièce trois actes de M. François de Curel », *Le Gaulois*, 3 décembre 1927, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*

la plus spectaculaire de toute la production de Curel¹⁹, tandis que Pierre Brisson, tout en soulignant l'aspect psychologique du protagoniste, ne manque pas de signaler les faiblesses et d'autres désavantages importants de la méthode du dramaturge :

La pièce, en définitive, est la connaissance progressive que Robert prend de lui-même. Deux inconvénients, de prime abord, sautent aux yeux. Le débat qui s'institue n'intéresse qu'un seul personnage et pourrait se traduire par une suite ininterrompue d'interrogations intérieures. D'autre part, ces découvertes successives, qui deviennent l'objet du drame, impliquent un artifice initial par trop visible²⁰.

Paul Grégorio se dit déçu par cette œuvre quelque peu trop « bavarde » sur les questions de la survie de l'âme : « ici, l'anecdote qui constitue l'armature scénique de l'ouvrage n'est que le prétexte d'un dialogue où s'affrontent, toutes dépouillées, les idées les plus hautes et les sentiments éternels de notre balbutiante humanité, aussi faible, aussi désarmée qu'aux premiers jours de son histoire »²¹. Plus sarcastique encore, André Serph se demande à propos de l'intrigue de la pièce si le mari n'a pas « joué un rôle obscur et cruel dans l'événement où sa femme périt »²² avant de finir son papier d'une manière catégorique : « au bout de quatre actes peu clairs, nous ne saurons pas non plus quelle fut la participation exacte du veuf dans la mort de sa première ; mais nous voyons plus nettement, car c'est une vieille figure des 'mélôs', combien est conventionnelle sa traîtresse, sa mégère apprivoisée »²³. Charles Méré, non sans malice, déclare que l'œuvre de Curel est « un drame du Grand-Guignol²⁴, arbitraire, invrai-

¹⁹ Rodolphe Darzens, « À propos d'*Orage mystique* », *Le Journal*, 3 décembre 1927, p. 4.

²⁰ Pierre Brisson, « Chronique théâtrale — Théâtre des Arts : *Orage mystique*, pièce trois actes de M. François de Curel », *Le Temps*, 5 décembre 1927, p. 2.

²¹ Paul Grégorio, « Les répétitions générales : *Orage mystique* au Théâtre des arts », *Comœdia*, 2 décembre 1927, p. 5.

²² André Serph, « Le Théâtre », *La Voix du Combattant*, 14 janvier 1928, p. 2.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. la note 13.

semblable »²⁵. Quant à Robert Kemp, il constate que François de Curel « se sert de son bon sens pour examiner comment l'inconscient peut donner à l'esprit un pouvoir créateur, provoquer le phénomène de l'inspiration poétique et les hallucinations fantomales »²⁶. Persuadé que la pièce ne serait pas mise par la postérité au premier rang des œuvres du dramaturge, le chroniqueur déplore avant tout les longs, décidément trop longs discours des personnages : « il faut de la bonne volonté pour accepter la combinaison de faits et de pensées astucieusement agencée par M. de Curel. Nous sommes dans l'artifice, loyalement présenté, avec volonté, avec vigueur, ayant pour but de nous faire réfléchir, de nous éclairer. [...] Regrettons [...] que les discours du docteur Tubal nous instruisent moins que nous n'espérions »²⁷. Dans le même sillage s'exprime Lucien Dubech qui constate que l'œuvre de Curel n'est pas d'une matière à agiter la scène. « On pourrait sans paradoxe soutenir le contraire. Mais en un temps où l'art dramatique n'est pas exceptionnellement prospère, ce n'est pas l'auteur qui s'attaque à un pareil sujet qu'on ira chicaner »²⁸. Fortunat Strowski compte parmi les amateurs de l'œuvre de Curel, ce qui ne l'empêche pas de se prononcer négativement sur le dernier drame de notre auteur : « Je professe une grande admiration pour le théâtre de M. François de Curel. Et j'ai eu peur de n'avoir pas le courage de lui dire la vérité, comme je l'avais dite hier à un débutant. Mais voici que je l'ai dite : sa pièce est mauvaise. Ma conscience de critique est tranquille »²⁹. « Triste. Triste » — c'est ainsi Victor Méric commence son papier qui ne rend pas justice à l'œuvre de notre auteur. De fait, dans ses

.....
²⁵ Charles Méré, « Les Premières », *Excelsior*, 3 décembre 1927.

²⁶ Robert Kemp, « Les Générales : Au Théâtre des Arts — *Orage mystique*, trois actes, de François de Curel », *La Liberté*, 3 décembre 1927, p. 2.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Lucien Dubech, « Chronique théâtrale », *L'Action Française*, 11 décembre 1927, p. 2.

²⁹ Fortunat Strowski, « Chronique théâtrale », *op. cit.*, p. 13.

quelques remarques fort sommaires, le chroniqueur s'exclame, un tantinet irrité par la propension désarmante du dramaturge au verbiage — reproche, comme nous l'avons vu, récurrent dans les articles des habitués de théâtre — : « j'en ai connu de savoureuses. Celle de M. de Curel se complique de déclamations sur la composition du corps humain, sur l'intelligence, les influences héréditaires, l'inconscient, l'inspiration, etc. »³⁰.

Malgré les voix explicitement défavorables envers la pièce, il y en a qui, tout en démontrant ses défauts évidents, en admirent la réalisation scénique. De fait, la mise en scène, surtout l'interprétation des acteurs, a été copieusement applaudie. La critique apprécie l'approche originale du thème, comme l'appelle Pierre Brisson, des « fatalités obscures »³¹ qui déferlent sur la scène et acclame la distribution qui a été confiée à des acteurs de premier ordre. En rapportant la soirée de la première, Paul Reboux écrit : « La pièce a produit un grand effet et particulièrement l'acte du cimetière, que les gens attendaient avec un petit frisson. Dans la lumière verte de la nuit, à la lueur des cierges du caveau, s'est déroulé le drame psychologique, l'orage mystique »³². Louis Schneider déclare à propos de cet événement artistique : « la mise en scène est soignée et l'interprétation ne mérite que des éloges »³³, tandis que Jean Prudhomme constate : « la pièce est adroitement mise en scène ; au troisième acte le décor du cimetière est si bien équipé qu'on croirait y être »³⁴. On salue Alexandre Arquillière qui,

.....
³⁰ Victor Méric, « Les générales et les premières : Théâtre des Arts — *Orage mystique*, trois actes, de François de Curel », *Le Quotidien*, 5 décembre 1927, p. 2.

³¹ Paul Grégorio, « Les répétitions générales : *Orage mystique* au Théâtre des arts », *op. cit.*, p. 2.

³² Paul Reboux, « Les répétitions générales : Au Théâtre des Arts — *Orage mystique* », *Paris-soir*, 3 décembre, 1927, p. 2.

³³ Louis Schneider, « *Le Gaulois* au théâtre — Les Premières, Théâtre des Arts : *Orage mystique* », *op. cit.*, p. 4.

³⁴ Jean Prudhomme, « Les Premières : Théâtre des Arts — *Orage mystique*, comédie en trois actes de M. François de Curel », *op. cit.*, p. 4.

dans le personnage de Tubal, a su interpréter avec subtilité le rôle du raisonneur s'exprimant au nom du dramaturge. Aussi distant que sympathique, il a fait preuve d'un art nuancé. On applaudit généreusement Louis Gauthier qui a rendu avec maîtrise le caractère nerveux de Robert Pétreil, sa progressive agitation passionnelle ayant vivement ému l'auditoire. Germaine Laugier dans le rôle du fantôme de la femme décédée impressionne le public par sa nature à mi-chemin entre le physique et l'éthérique. Pourtant, on réserve des mots critiques aux décors d'Eugène Prévost : « la mise en scène n'était pas sans présenter quelque écueil, en raison du décor du dernier acte. Mais on a justement pensé que l'intérêt était dans le texte, et non dans l'illusion des yeux »³⁵. Et, en effet, dans la majorité écrasante des comptes rendus, à quelques exceptions près, l'accent est mis primordialement sur le drame au détriment de sa traduction scénique.



28. Alexandre Arquillière : portrait (dessin)
par Charles Gir, dessinateur, 1924
commons.wikimedia.org

.....
³⁵ Robert de Beauplan, « *Orage mystique* au Théâtre des Arts », in : François de Curel, *Orage mystique*, *La Petite Illustration*, 24 décembre 1927, p. 24.

Le fablisme mis à mal : dépasser la *mimèsis* par la *diegèsis*

D'après la reconstruction rudimentaire de la fable (lecture horizontale) du drame, on serait enclin à constater que nous avons affaire à une énième « pièce bien faite » ou, tout au moins, à son avatar : une « pièce à thèse » dont le sujet se réduirait primordialement à la question de la survie de l'âme humaine. C'est dans ce contexte que certains considèrent, tel Marcel Ray, cette dernière pièce comme « funèbre et cynique, [puisque son auteur l'] a certainement écrite dans le pressentiment de sa fin prochaine »³⁶. Cependant, comme nous l'avons signalé plus haut, le drame ne défend aucune thèse et les questions qui y sont posées ne trouveront jamais de réponses valables ou consolatoires. Qui plus est, en ce qui concerne la structure de la pièce, elle s'écarte visiblement de certains critères génériques du drame. La lecture verticale (ou paradigmatique) du texte, qui prend en considération la façon dont sont agencés les événements, permet d'étudier les ruptures du flot événementiel qui rendent lisible le thème existentiel abordé par l'écrivain. À y voir de plus près, nous découvrons un texte qui ne respecte point la forme canonique — extravagance que seul pourrait se permettre un auteur chevronné — car, au-delà d'une trame simple en surface qui peut même paraître naïve, le dramaturge nous propose une descente en profondeur dans l'âme souffrante qui est la clé de voûte de la pièce. Dans cette perspective, le drame n'aborde pas l'immortalité de l'homme, ni même, comme le désire Robert de Beauplan, « la possibilité pour les vivants d'entrer en rapport avec les morts »³⁷. En ayant recours aux « élucubrations des métapsychistes », le dramaturge tente d'exposer l'histoire d'une vie

.....
³⁶ Marcel Ray, « La mort de François de Curel. Un spectacle invisible », *L'Europe nouvelle*, 5 mai 1928, p. 622.

³⁷ Robert de Beauplan, « *Orage mystique* au Théâtre des Arts », *op. cit.*, p. 23.

tourmentée au détriment du *mythos* aristotélicien, ce qui est l'entorse principale au fablisme linéaire. Il n'est donc pas étonnant que le ressort dramatique se résume par une vivisection parfois douloureuse de l'âme du personnage central. Curel fait tout pour déplacer l'importance de la tension dramatique (action au sens traditionnelle du mot) pour se concentrer sur l'étude de l'inconscient à travers le récit, parfois excessivement élaboré par le passé, mais qui, en l'occurrence, est bien condensé. Il est intéressant à ce propos de voir comment le dramaturge procède dans son travail de sape de la forme canonique, tout en conservant certains éléments notoires de celle-ci.

Le premier acte, qui par sa structure schématique rappelle indéniablement le vaudeville, pourrait à ce propos nous induire en erreur. De fait, constituant l'exposition de l'action à venir, cette partie semble annoncer le drame traditionnel qui, au fur et à mesure des complications envisageables tendrait impérativement à un dénouement heureux ou fatal. La conversation entre la femme malade et le docteur permet à l'écrivain français de nous renseigner sur l'origine du différend conjugal, une phase indispensable pour lancer une intrigue plus ou moins complexe. Après la scène quasi grotesque au cours de laquelle Clotilde n'hésite pas à recourir à un stratagème (numéro souvent employé dans le théâtre de boulevard), à partir du moment où son mari ne se rend pas compte de l'escapade nocturne de l'épouse, on pourrait s'attendre avec impatience au développement aussi cocasse que captivant de l'intrigue dans les actes suivants. Jusque-là, le dramaturge semble observer rigoureusement les règles classiques et rien ne présage le dévoiement du déroulement régulier de l'histoire.

Pourtant, dès le deuxième acte, la progression linéaire de l'action menant vers la catastrophe est résolument brisée par un ralentissement soudain de l'intrigue. Il y a une raison importante à cet état de choses : Curel décide tout simplement d'éviter le point culminant et le dénouement de l'action (principes

obligatoires qui soutiennent la charpente dynamique du drame) pour se concentrer sur l'immédiat-après de l'événement fâcheux. En d'autres mots, l'auteur français prétend examiner les conséquences qui découlent directement de la disparition de Clotilde pour attirer notre attention non sur l'action au sens traditionnel du mot, mais sur les causes qui ont conduit à son accomplissement. En supprimant le « drame absolu », il sacrifie le *drame-dans-la-vie* (acte 1) pour lancer le *drame-de-la-vie* (actes 2 et 3). La catastrophe s'étant bel et bien consommée pendant l'entracte (la mort de Clotilde), dorénavant, nous allons assister à un « autre drame » qui se trouve ancré dans la psyché fragile du protagoniste, où l'action sera comme suspendue. Curel rompt avec la forme classique du drame, tout en adhérant, tels les géants scandinaves (Ibsen, Strindberg), à l'esthétique d'une *dramaturgie de l'intime*. Celle-ci « ne procède plus principalement d'une relation conflictuelle entre les personnages, mais d'une dimension *intrasubjective* »³⁸ où l'action se déroule, le cas échéant, dans l'âme du veuf affligé. De fait, le deuxième et le troisième actes changent complètement de mesure et divergent délibérément du premier. Si dans celui-ci on pense encore participer à un conflit qui oppose la femme à son mari (conflit interpersonnel), dans les deux restants, nous sommes témoins de micro-conflits qui se déploient exclusivement dans la conscience du protagoniste (conflit intrapersonnel).

Ainsi, le premier acte ne serait qu'une simple introduction dans l'argument abordé par Curel afin de « préparer » le terrain au dépassement de la *mimèsis* par la *diegèsis*, ou, pour mieux accentuer son désaccord envers le *drame-dans-la-vie* et ses prescriptions aussi rigides qu'anachroniques. Au cours de cette première partie de la pièce, nous n'avons pas accès aux idées intérieures des personnages. Ce n'est qu'après la mort de

.....
³⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 66.

son épouse que nous serons capables de connaître les pensées du protagoniste et ce n'est qu'alors que nous prenons part au retour sur le drame qui opposait les conjoints. Tous les dialogues tournent autour du drame arrivé dans les coulisses, le présent dramatique étant subjugué à cet événement néfaste. Dès lors, nous assistons à une sorte de remontée du passé dans un présent immobile, procédé qui non seulement retarde l'action, mais l'annule. Même si Robert s'impatiente de revoir sa femme morte, tout est concentré sur ce passé ombrageux qui déséquilibre sa psyché. Ainsi, la pièce ne procure plus au spectateur « l'illusion que l'événement dramatique a lieu directement devant lui dans un absolu présent »³⁹, mais lui propose « le drame *vécu* par le personnage »⁴⁰ qui réfléchit sur sa condition précaire. Il ne faut pas en déduire que l'auteur de *La Viveuse et le moribond* désire effacer tout simplement l'action, mais il souhaite la redéfinir pour mieux l'exposer. « Le statisme apparent [...] n'a d'autre fonction que de permettre au spectateur d'accéder aux détails les plus infinitésimaux de l'action dramatique »⁴¹. Alphonse de Parvillez ne manque pas de démontrer, selon lui, cette faiblesse de la dramaturgie de Curel qui, à juste titre, sape ouvertement le déroulement dynamique de l'action. Tout en appréciant l'œuvre de notre auteur, le chroniqueur attire l'attention sur cette particularité qui n'a pas empêché un certain succès de la « méthode curélienne » :

Le froid, tel était bien l'ennemi que Curel n'a pas toujours réussi à vaincre. Au théâtre comme ailleurs, la chaleur vient du mouvement. La température baisse quand l'action se ralentit. Or, avec ce procédé de composition qui part d'un état d'âme singulier, qui développe la situation en creusant les problèmes soulevés et en pliant les faits aux nécessités de cette analyse psychologique et de cette recherche philosophique, il était presque inévitable d'aboutir à des pièces plus statiques que dynamiques. Souvent, dans ce théâtre, les idées se heurtent plus que les hommes. Il y a bien un

.....
³⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

conflit initial, mais il n'évolue pas toujours assez ; parfois les adversaires occupent un front stabilisé et restent dans leurs tranchées. Et tandis qu'ils échangent des arguments, le drame piétine⁴².

De cette manière, comme c'est aussi le cas des œuvres de Maurice Maeterlinck ou autres symbolistes, on passe, au dire de Jean-Pierre Sarrazac, d'un « drame agonistique » à un « drame ontologique ». C'est dire que, rappelons-le, si la première partie observe fidèlement les « ficelles » de la « pièce bien faite », les deux restantes se concentrent non sur l'action au sens traditionnel du mot, mais sur l'état psychique de Robert Pétrel. L'action tend à disparaître au profit des réflexions de celui-ci en brisant ainsi le déroulement linéaire de l'action. Le dramaturge se détache d'un drame à peine esquissé (I acte), pour offrir une nouvelle perspective qui correspond à la poétique du *drame-de-la-vie*. Dans cette structure quelque peu délabrée, le personnage, dans l'acception traditionnelle du mot, ne saurait se mouvoir à l'aise. De fait, la charpente de la pièce atomisée entraîne, ce que nous avons déjà observé dans les pièces précédentes, une nouvelle approche du personnage, lui aussi soumis à quelques « éclatements internes ».

À la recherche des dédoublements : la mise à mal du personnage

La stratégie de l'auteur français ne semble pas novatrice quant à sa dernière œuvre. Dans ses toutes premières pièces telles *L'Envers d'une sainte* (1892) ou *L'Invitée* (1893), il a déjà eu recours à des *opérations* grâce auxquelles, comme dans *John Gabriel Borkman* (1894) d'Ibsen, nous sommes témoins d'« une *secondarisation* généralisée de la forme dramatique »⁴³. Cette se-

.....
⁴² Alphonse de Parvillez, « L'incomplète victoire de François de Curel », *Études*, t. 195, n° 10, 20 mai 1928, p. 442.

⁴³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 37.

condarisation s'exprime primordialement par le règne du passé qui pèse sur les personnages des pièces citées, le passé qui les « phagocyte » car il les rend abouliques, inaptes à toute volition. Ce n'est plus la progression dramatique qui intéresse Curel (l'action au présent), mais les séquelles souvent désolantes qui retombent sur les pauvres créatures terrassées par les ravages du temps. Dans *Orage mystique*, à compter du deuxième acte, la rétrospection occupe aussi une place éminente. C'est le claquement de portes qui éveille subitement les événements d'antan. De fait, ce bruit insistant, que l'on entend au cours de cet acte, est antipathique pour Robert parce qu'il lui fait revivre instantanément cette nuit où son épouse est revenue du rendez-vous avec son prétendu amant (« Les bruits de portes [...] heurtent mon oreille pour me rappeler de quelle façon Clotilde a gagné sa mortelle pleurésie »⁴⁴). La révélation de cet épisode du passé a des répercussions sur le présent et surtout sur les nerfs du protagoniste. Il s'avère que Robert était bien conscient du geste de Clotilde qui se dissimulait pour éviter une semonce. C'est lui-même qui a fermé la porte de l'intérieur afin de démontrer la déloyauté de sa femme. Le deuxième acte se transforme ainsi en un réquisitoire contre la femme ingrate. C'est au cours de celui-ci que nous seront révélés les secrets et les mobiles qui ont poussé Robert à tenter même de tuer sa conjointe. Du point de vue dramatique, rien ne se passe si ce n'est le dialogue qui ravive le passé révolu comme il arrive dans les premiers textes de Curel.

Pourtant, dans cette pièce, l'auteur fait un pas en avant dans la déconstruction de la forme ancienne du drame, ce qui est le plus perceptible dans son approche inusuelle du personnage et que nombre de critiques ont passé sous silence. Or, si, par exemple, dans *L'Envers d'une sainte* et *L'Invitée* les protagonistes, condamnés à ruminer leur passé, s'affrontent avec d'autres personnages munis de traits particuliers, ici, les comparses qui

.....

⁴⁴ François de Curel, *Orage mystique*, op. cit., p. 13.

entourent Robert (notamment Tubal et Clotilde) semblent esquiver leur statut d'individus à part entière pour incarner les instances psychiques du héros.

Dans la mort comme dans l'amour, pour François de Curel la personne véritable si tant est qu'un humain soit une personne véritable — ne compte pas. Elle n'est qu'un prétexte à ces rêves, à ces constructions du cœur et de l'esprit, qui finissent par recréer un personnage fait des désirs, des interprétations, des illusions ou des déceptions, des incompréhensions ou des perspicacités, enfin des songes de l'autre⁴⁵.

C'est à ce propos qu'il serait légitime de nous arrêter, en premier lieu, sur la figure de Tubal. Curel introduit dans sa pièce ce personnage aussi sympathique qu'ironique qui semble tout simplement commenter l'action, tout en paraissant quelque peu détaché de celle-ci. Il sait tout sur les escapades nocturnes de Clotilde et il est au courant du caractère irascible de son mari, comme s'il avait la fonction du narrateur dans le roman. Plusieurs critiques, Robert de Beauplan en tête, remarquent ce statut particulier que tient le docteur dans le drame. Le critique observe que Tubal est le « raisonneur » de la pièce, qui s'exprime au nom du dramaturge⁴⁶. Ceci est sans aucun doute vrai, car Curel aime, de temps à autre, privilégier certains personnages en leur donnant le pouvoir de préciser le sens et la portée de ses pièces. On pourrait aussi constater, toutes proportions gardées, que ce personnage, qui prétend tout savoir, se charge du rôle, comme aurait écrit Szondi, du « sujet épique » qui nous relate le point de vue de l'auteur. Mais ce *moi épique* n'en participe pas moins à l'action, si on peut encore utiliser ce terme. De fait, le docteur n'est pas uniquement le commentateur, une espèce de porte-parole de l'écrivain qui est omniscient dans le déroulement de l'histoire ou qui a les pleins pouvoirs, comme l'entomologiste

.....
⁴⁵ Gérard d'Houville, « Chronique dramatique », *Le Figaro*, 5 décembre 1927, p. 2.

⁴⁶ Robert de Beauplan, « *Orange mystique* au Théâtre des Arts », *op. cit.*, p. 23.

de *La Figurante* (1896), pour guider les actes de ses comparses, mais il a la fonction de cet « autre moi » qui permet à Robert de se questionner sur sa condition ontologique précaire. Ne renonçant pas à son rôle de commentateur, Tubal se fait partie prenante de l'action en tant qu'analyste. C'est grâce à lui que le protagoniste peut entamer un dialogue avec lui-même, car pour s'analyser il doit recourir à un autre, capable de l'aider à venir à bout de tout ce qui perturbe la zone inconsciente de son âme. Qui plus est, en endossant la part de thérapeute, le docteur semble refléter une instance rationnelle du psychisme de Robert. C'est elle qui guidera le personnage central dans le labyrinthe de son esprit déchiré. On pourrait subodorer dans ce procédé la méthode psychanalytique — mise au point, entre autres, par Henri-René Lenormand dans *L'Homme et ses fantômes* (1925) :

Luc de Bronte : Quand l'homme a épuisé le monde des formes, celui des esprits s'empare de lui. Il vit dans un brouillard d'où surgissent des visions.

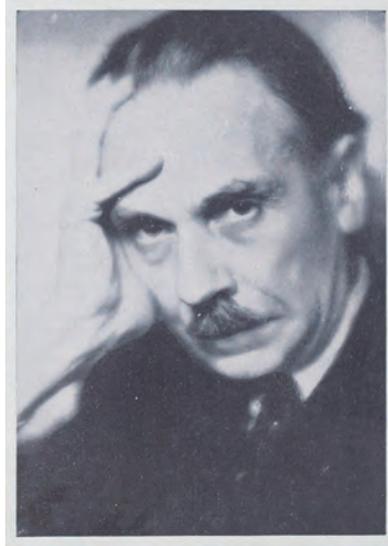
L'Homme : Je n'ai pas de visions. J'enregistre des faits précis et révélateurs, qui ne peuvent émaner de moi.

Luc de Bronte : Les diables devenus ermites entendent aussi des voix. Et ils y croient fermement, comme ils croyaient aux réalités qu'ils étreignent avec tant de vigueur, pendant leur carrière de diables. Si nous étions au troisième siècle, vous partiriez pour la Thébaïde et les anges vous apparaîtraient ! Vous êtes, comme les sceptiques vieillissants, comme les négateurs fatigués, un postulant au mysticisme. Vous qui, sous le nom de la débauche, avez poursuivi la solitude, vous la peuplerez d'apparitions, de pures illusions, d'images créées par vous. C'est assez drôle, quand j'y pense ! ... Vous me demandiez, l'autre soir, ce qui vous remplacerait les femmes ? Mais les femmes encore ! Les fantômes accusateurs ou miséricordieux, qui se lèvent de votre inconscient. Ils vous occuperont autant que vos maîtresses, croyez-moi. Peut-être même aurez-vous plus de mal à vous en défaire.

L'Homme : En somme c'est un brevet de folie que vous décernez là ?

Luc de Bronte : Non. Vous végétez comme ces milliers de mystiques, ascètes par contrainte ou par dégoût de leur passé, qui cherchent « *la vérité* » dans le spiritisme ou l'occultisme. Vous serez un de ces demi-aveugles, un de ces demi-sourds qui ne retrouvent leurs yeux ou leurs oreilles que pour enregistrer les messages de l'au-delà ! Pauvres dupes ! L'au-delà, c'est eux-mêmes, le résidu mesquin de leurs consciences désadaptées qui revient les

mystifier sous un masque funèbre. Vilaine époque ! Un homme sur deux est hanté. Une moitié de l'espèce a son fantôme⁴⁷.



29. Henri-René Lenormand, 1937
photographe inconnu
commons.wikimedia.org

Luc de Bronte confirmera cette vérité en déclarant : « Quand l'homme a épuisé le monde des formes, celui des esprits s'empare de lui. Il vit dans un brouillard d'où surgissent des visions »⁴⁸. Cette constatation nous en dit long sur la dimension irréelle dans laquelle l'action semble se dérouler. Se mouvant à la lisière du monde réel et quasi *fantomatique*, le personnage principal se met à la recherche de son identité éclatée, symbolisée par des comparses que celui-ci rencontre lors de son itinéraire spirituel. Ainsi, comparant le texte de Curel à celui de Lenormand, on

.....
⁴⁷ Henri-René Lenormand, *L'Homme et ses fantômes, Théâtre Complet 4*, Paris, G. Crès et Cie, 1925, p. 98.

⁴⁸ *Ibid.*

se rend compte que les deux auteurs français font sortir leurs œuvres des contraintes strictement réalistes pour les situer dans la perspective parfaitement onirique qui permet, comme dans les drames proto-expressionnistes de Strindberg, l'atomisation de l'intégrité psychologique du protagoniste, et donc, son dédoublement :

Le premier des paradoxes ontologiques n'est-il pas celui-ci : la rêverie en transportant le rêveur dans un autre monde, le double de lui-même. [...] L'ombre, le double de notre être, connaît en nos rêveries *la psychologie des profondeurs*. Et c'est ainsi que l'être projeté par la rêverie — car notre moi rêveur est un être projeté — est double comme nous-mêmes, est, comme nous-mêmes, *animus* et *anima*. Nous voici au nœud de tous nos paradoxes : le *double* est le double d'un être double⁴⁹.

Pénétrant dans les méandres de l'âme déchirée, notre auteur adopte un procédé analogue au cours duquel on assiste non à un différend entre les personnages, mais à une confrontation entre différentes instances psychiques d'une même personne. En voici la version que nous propose Curel qui semble puiser dans cette technique qui rappelle sans conteste les méthodes psychanalytiques auxquelles recouraient souvent les expressionnistes⁵⁰. Les deux personnages qui s'entretiennent font penser à une visite d'un patient chez un analyste. Comme dans la pièce de Lenormand, Luc de Bronte tente d'expliquer raisonnablement les hésitations et angoisses du protagoniste, Tubal s'érige à la fonction d'interprète de l'âme déchirée de son ami de longue date :

Tubal : [...] Je suis témoin de vos efforts pour définir votre état d'âme, mobiliser des souvenirs, réprimer d'inexplicables angoisses. Ce pénible labeur qui, selon vous, fraie le chemin à une vision surnaturelle n'en évoque-t-il pas un autre aboutissant au même résultat ? Réfléchissez bien.
Un temps.

.....
⁴⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 64-69.

⁵⁰ Tomasz Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.

Robert : L'anxiété de l'écrivain qui compose.

Tubal : Bravo! C'est vrai surtout pour vous qui composiez avec la collaboration de votre inconscient. Depuis une heure, je vous vois dirigé par lui.

Robert : À l'époque où je faisais dialoguer des personnages, souvent ceux-ci me dépassaient.

Tubal : C'est qu'alors votre inconscient, vous donnant congé, expédiait toute la besogne. Cette façon de travailler d'abord péniblement et enfin dans la fougue et l'allégresse évoque une autre classe de chercheurs. Devinez laquelle ?

Robert : *après réflexion*. Cette fois je renonce.

Tubal : Certaines personnes après avoir subi une laborieuse attente nommée transe, avoir sué sang et eau, avoir même simulé des apparitions, finissent quelquefois par en obtenir une qui paraît authentique⁵¹.



30. Frontispice pour *Le Solitaire de la lune*
de François de Curel (1909) Armand Rassenfosse
commons.wikimedia.org

.....

⁵¹ François de Curel, *Orage mystique*, *op. cit.*, p. 13-14.

La dernière réplique de Tubal résume l'essentiel de la pièce. Il ne s'agit point de la recherche d'un au-delà, ni de la tentative d'entrer en rapport avec la créature prématurément décédée, mais il est question des chimères de l'esprit de Robert qui extériorise tantôt ses doutes, tantôt ses espoirs. Tant qu'il les sublime à travers ses œuvres, il s'en débarrasse tout en laissant une littérature originale, mais il se fait victime de ses illusions dès qu'il les considère comme réelles. Le médecin tente de convaincre son patient de se libérer de ses fantasmagories aussi trompeuses que douloureuses, ou tout au moins, de prendre ses distances par rapport à l'authenticité discutabile, en l'occurrence, de l'apparition dont il sera le témoin oculaire. Mais le protagoniste, en proie à une angoisse inflexible, continue de défendre ses positions contre l'athéisme de son médecin. Il est curieux de noter que le différend entre Tubal et Robert n'enclenche pas un conflit censé pousser l'action en avant. Ici, rien ne se passe, comme si ce duel verbal se déroulait non entre les personnes, mais entre les idées contradictoires. Au demeurant, Curel « se défend d'avoir mis des "idées" dans ses pièces, et veut qu'elles soient tenues simplement pour du théâtre de la vie »⁵². C'est dire que Robert s'insurge non contre son ami aux convictions qui ne sont pas les siennes, mais contre sa propre raison. De fait, comme nous l'avons signalé plus haut, Tubal se manifeste dans le drame comme un double pâle du protagoniste et, dès lors, il interprète le rôle de cette voix que Robert tend à étouffer en lui-même. Ainsi, Curel semble ouvrir sa pièce vers « le régime de l'*infradramatique* »⁵³ où le conflit dramatique traditionnel est résolument remplacé par une myriade de micro-conflits ou micro-événements intrasubjectifs qui se déroulent dans le mental du personnage. Dans cette perspective,

.....
⁵² Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Stock, Delamain et Boutelleau, 1936, p. 502.

⁵³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 79.

le dialogue entre les deux hommes exemplifie le conflit intérieur de Robert, comme si celui-ci, en s'adressant à son « confesseur », désirait discuter avec une instance psychique de lui-même. C'est pour cette raison que tous deux paraissent schématiques, chacun campant sur sa position et défendant sa foi, comme s'ils étaient plutôt des allégorisations que des personnages en chair et en os. Le poète n'est pas esquissé comme un pieux naïf, même si son interlocuteur, rationaliste invétéré, n'hésite pas à lui réserver de temps à autre des remarques sarcastiques et si le veuf inconsolé perd parfois patience face à son contradictoire, c'est qu'il est déchiré entre ses appétences spirituelles et la réalité matérielle, représentée par son adversaire. Ce procédé, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du drame expressionniste⁵⁴, permettrait aussi bien de signaler le « dédoublement » qui s'opère entre le dramaturge et ses personnages. Les critiques sont unanimes : Tubal est le *double* de l'écrivain français, mais Robert ne renvoie-t-il pas moins à son créateur, même si celui-ci lui met dans la bouche quelques propos misogynes ? D'autres, comme Pierre Brisson, attirent l'attention sur la division de la personnalité du protagoniste :

l'auteur [...] divise en deux son héros : côté obscur et côté clair. Il choisit un certain nombre de sentiments qu'il verse par l'effet d'une décision préalable dans les caves de « l'inconscient ». Puis il les extrait un à un de ce réduit. Il organise autour de l'opération tout un appareil de péripéties étranges, de discussions et de commentaires. Mais il arrive que les moyens mis en œuvre contrastent singulièrement avec la valeur du produit final⁵⁵.

.....

⁵⁴ « In Curel's last play, *Orange mystique*, he resorts to the supernatural in keeping with the new expressionistic tendency in the theater », Maxele Baldwin, *A Study of Selected Characters in The Dramas of François de Curel*, (mémoire non publié, The Department of Modern Languages and The Graduate Council of The Kansas State Teachers College of Emporia, 1935), p. 6. Cf. Frank W. Chandler, *Modern Continental Playwrights*, New York, Harper and Brothers, 1931, p. 252.

⁵⁵ Pierre Brisson, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 5 décembre 1927, p. 2.

Poète, mais avant tout dramaturge comme notre auteur, il personnifie l'écrivain en bute à ses hésitations créatrices. Dans ce contexte et compte tenu de « la pluralité de lectures »⁵⁶ auxquelles se prête l'œuvre de Curel, le dialogue mené entre le docteur et le veuf pourrait aussi bien illustrer les deux pôles différents du dramaturge même : d'un côté, l'écrivain cherchant l'inspiration qui se ressource dans le rêve et, de l'autre, l'homme rationnel qui use de la raison pour dompter le flux créateur et le figer dans la forme d'une pièce de théâtre.

D'ailleurs, faut-il en conclure que le fantôme n'est pas tout de même un peu la personne ? C'en est un reflet ; mais un reflet de soleil, c'est encore du soleil. Et, après tout, dans la vie même, percevons-nous d'un être autre chose qu'un reflet ? Toute image d'un être est une expression de cet être : le portrait qui en est fait, l'image que nous en formons dans notre mémoire, le fantôme mental que nous en évoquons, — et qui peut devenir physique si notre désir et notre foi sont assez forts, — sont reliés magnétiquement à l'être même⁵⁷.

La rencontre avec la défunte, qui *cum grano salis* rappelle *L'Image* (1894) de Maurice Beaubourg, apporte aussi un éclaircissement troublant sur le mal qui ronge le protagoniste sans pour autant donner des explications réconfortantes aptes à remédier aux souffrances du personnage principal. Cet entretien tant attendu par Robert n'est pas toujours cordial surtout au début. Au premier abord, le fantôme de la femme se présente ouvertement hostile à l'égard de son conjoint ingrat. Clotilde ne manque pas de reprocher à son mari sa jalousie excessive et son envie secrète de la tuer. Elle semble lire dans les pensées les plus mystérieuses de l'homme, ce qui peut le scandaliser, mais pas l'effrayer. Robert

.....
⁵⁶ Olivier Goetz, « *Le repas du lion* de François de Curel, ou la représentation spectaculaire d'une industrie lorraine », in : *Culture et histoire des spectacles en Alsace et en Lorraine. De l'annexion à la décentralisation (1871-1946)*, Jeanne Benay, Jean-Marc Leveratto (éd.), Berne, Peter Lang, 2005, p. 185.

⁵⁷ Jacques Heugel, « La semaine dramatique : Théâtre des Arts. — *Orage mystique*, trois actes de M. François de Curel », *op. cit.*, p. 510.

a beau protester contre les allégations accusatrices, en lisant attentivement les répliques entre les personnages, on se rend aussitôt compte que le mari inconsolé mène bel et bien un dialogue avec lui-même. De fait, la scène 4 du troisième acte fait penser à un monodrame polyphonique qui, une fois de plus, conduit la pièce dans les champs de l'intrasubjectivité permettant ainsi une exploration de l'intériorité du protagoniste. Cette nature monodramatique⁵⁸ évidente dissout la forme dramatique, car elle contribue à dégager « le point de vue de toute allégeance à l'objectivité ou au réalisme »⁵⁹ tout en privilégiant l'expression de l'inconscient⁶⁰. Dans ce contexte, il serait légitime de considérer cette scène comme une sorte de monologue intérieur à deux voix qui expose la complexité de la personnalité de Robert tiraillé entre diverses instances psychiques contradictoires. Mais à un moment donné, la femme devient inopinément plus conciliante et plus compréhensive à l'égard de Robert. Elle déclare même que jusqu'alors le protagoniste conversait avec une « fausse Clotilde ». Ainsi, le revenant est scindé, tel le malheureux poète, en deux personnes différentes : l'une professant des injures, l'autre consolant le pauvre homme en détresse. Ce partage de voix illustre parfaitement le conflit intérieur de notre héros qui, rongé

.....
⁵⁸ Cf. Tomasz Kaczmarek, « Extérioriser l'intime ou la crise permanente du théâtre. *La Maison d'os* de Roland Dubillard : "monodrame polyphonique" ? », (red. Anita Staroń, Laure Lévêque), *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Romanica*, n° 17 (1), 2022, p. 143-154.

⁵⁹ Joseph Danan, « Monodrame (polyphonique) », in : *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (éd.), Belval, Circé, 2010, p. 124.

⁶⁰ « Le drame s'établit sur sa jalousie et l'obsession d'un remords, créant dans sa pensée une suite d'hallucinations cohérentes l'amenant à donner une interprétation surnaturelle aux faits les plus naturels, avec la suggestion de la survie, la croyance au miracle de la communication des morts avec les vivants... Dans tous les ordres, intellectuel, sentimental, mystique, cette œuvre nouvelle évoque le problème des manifestations de la vie subconsciente », (Claude Berton, « Le théâtre et la vie : Souffrir, Penser », *La Femme de France*, *op. cit.*, p. 18).

par des doutes et un sentiment de culpabilité, ne rêve que de trouver la consolation. En rapportant au médecin le déroulement de la conversation avec son épouse, il fait part de la double nature de Clotilde qui reflète sa propre nature déchirée :

[...] il en est venu deux... La fausse s'est montrée la première... Mais était-elle fausse ? en somme, je n'en ai vu qu'une seule dont l'apparition m'a d'abord plongé dans une sorte d'extase, mais en écoutant cette épouse adultère qui me traitait d'assassin, voilà que la moutarde me monte au nez et que je lui dis rudement son fait. Alors, coup de théâtre : j'ai l'impression de regarder un portrait de ma femme et que soudain l'original crève la toile et se substitue à l'image. Je suis enfin devant Clotilde et j'apprends que je viens de causer avec une copie d'elle-même exécutée par moi⁶¹.

Plusieurs indices démontrent incontestablement que la femme décédée n'est que la projection extérieure du rêve, des désirs et des peurs du personnage principal. Celui-ci, regardant profondément dans les yeux de Clotilde, ne tarde pas à remarquer la ressemblance physique de sa bien-aimée avec lui-même : « tu restes formée d'une chair semblable à la mienne »⁶². Apparaissant en sa robe de noces (c'est ainsi que Robert l'a figée dans sa mémoire), elle rappelle la jeunesse, comme le précise Gérard d'Houville dans *Le Figaro*, « au moment le plus fervent de tous les espoirs de création »⁶³. Elle représente une instance psychique de l'homme qui se débat avec ses instincts ombrageux : celle qui désire tantôt envenimer, tantôt calmer ses remords. Mais, à vrai dire, elle symbolise le versant émotionnel du personnage contrairement au versant rationnel et logique représenté par Tubal, adepte rigoureux des méthodes d'investigation mentale — celui-ci « n'a pas de peine à démontrer à Robert que ce spectre est une création de son cerveau fiévreux, et que tout peut s'expliquer

.....
⁶¹ François de Curel, *Orage mystique*, *op. cit.*, p. 20.

⁶² *Ibid.*, p. 18.

⁶³ Gérard d'Houville, « Chronique dramatique », *Le Figaro*, 5 décembre 1927, p. 2.

par quelques coïncidences matérielles et par l'analyse psychologique »⁶⁴. Les répliques du fantôme extériorisent ainsi les idées de l'homme, car c'est lui qui lui dicte les mots à prononcer, et si au début, le revenant l'accuse de graves erreurs, c'est qu'il souffre du sentiment oppressif de culpabilité. Les aveux de la femme confirment qu'elle débite tout ce que son mari irascible désire entendre : « Ce que je t'ai révélé a dû rassurer ton orgueil. Il m'est doux de penser qu'au lieu de t'abaisser à des amours vulgaires, tu donneras un nouvel essor à ton talent. Je te suivrai avec anxiété dans tes nobles tentatives »⁶⁵.



31. *Le Double* (1911), Bohumil Kubišta
commons.wikimedia.org

À ce propos, force nous est de constater que Robert, privé de ses vertus actives, perd le statut de héros. Curel est un maître pour créer des personnages passifs qui, au lieu d'agir, s'enlisent inmanquablement dans les méandres de leur vie psychique. Dès *L'Envers d'une sainte*, l'auteur peuple ses œuvres d'abouliques qui

.....

⁶⁴ Gustave Fréjaville, « Théâtre des Arts : *Orage mystique* », *op. cit.*, p. 6.

⁶⁵ François de Curel, *Orage mystique*, *op. cit.*, p. 2.

ne peuvent que ressasser leur existence malheureuse. Il en est de même dans ce drame où tout converge vers l'état psychique du protagoniste. Même la nature reflète ses états d'âme. L'orage grondant en dehors est un fond pour le déploiement d'un autre orage qui se déroule dans l'âme du poète en proie à des conflits intérieurs, ce qui correspond parfaitement à l'esthétique de l'intime :

L'intime prend racine dans l'inconscient, au plus profond de la psyché des personnages. [...] Dans le registre de l'intime, les personnages sont agis par leurs propres pulsions beaucoup plus qu'agissants [...] Au sein des affrontements interhumains, ce sont leurs propres conflits et névroses intrapersonnels⁶⁶.

La pièce de Currel annonce, toutes proportions gardées, ce type de dramaturgie qui se concentre sur les « névroses intrapersonnelles » d'autant plus qu'elle repose (à partir du deuxième acte) sur l'inconscient du protagoniste. Dès lors, le déroulement de cette action *souterraine* ne pourrait s'articuler qu'en fonction de la fluctuation des sentiments de Robert, qui ne peut s'échapper de son bagage héréditaire sur lequel, de plus, il n'a aucun droit. Le faible de la pièce réside peut-être dans l'engouement de Currel à expliquer de point en point l'étiologie du mal qui ronge le personnage, mais dans l'entre-deux-guerres, même les dramaturges *intimistes*, tel Lenormand, n'hésitent pas à faire signaler par leurs créatures « les forces invisibles qui trament [leur] destinée »⁶⁷, comme en témoignent les deux tirades ci-dessous à l'adresse de Robert :

Sous votre âme officiellement représentative de votre personnalité fourmillent des âmes élémentaires, âmes d'ancêtres, âmes des cellules de votre corps associé en sourdine à vos opérations mentales et souvent toutes-puissantes sur vos décisions. Chaque fois que vous verrez un homme se conduire de façon à vous arracher ce cri : « Je ne me serais jamais attendu à cela de sa part ! » soyez certain qu'il a suivi un de ces conseillers dont j'ai décrit le travail souterrain⁶⁸.

.....

⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Strindberg, L'Impersonnel*, Paris, L'Arche, 2018, p. 144.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁸ François de Currel, *Orage mystique, op. cit.*, p. 10.

Et le fantôme de la femme décédée de faire une observation analogue :

Depuis deux jours, tu es continuellement à même de constater à quel point tu es soumis à l'emprise de ton inconscient. Lorsque tu écris, il est ton collaborateur assidu et gardien de tes hérédités, il t'apporte les idées et la tournure d'esprit des millions de Français qui forment ton ascendance et qui revivent à la fois dans ton âme et dans les âmes de ceux auxquels s'adressent tes œuvres, car tous les enfants d'un même pays communient dans le passé, de même que toutes les herbes d'une prairie se touchent par leurs racines. Ton langage, imprégné du génie de ta race, parle aux cœurs des milliards de morts inclus dans le peuple des vivants, qui est ainsi conquis par toi sans qu'il te semble avoir rien fait pour cela⁶⁹.

Malgré les relents comiques du premier acte, la tonalité dominante de la pièce reste maussade. En dépit de la présence de quelques comparses, le dramaturge accentue la solitude de Robert qui, en réalité, est entouré de revenants, reflets de son âme égarée. Cependant, l'écrivain ne veut pas juste exemplifier un cas pathologique singulier pour épater le public, il désire démontrer à travers son protagoniste la fragilité de l'existence de tout un chacun, sa règle d'or étant de partir d'un fait pour se hausser à une généralité philosophique. « Le spectateur regarde le *drame-de-la-vie* par-dessus l'épaule du personnage, lui-même spectateur de sa propre vie »⁷⁰. Curel prétend faire éprouver aux spectateurs cette cuisante angoisse existentielle, ébranler leurs certitudes auxquelles ils s'attachent avec persévérance. C'est Henri Bidou qui exprime le mieux cette idée principale de l'œuvre. Dans les colonnes du *Journal des Débats*, il attire l'attention sur la condition précaire de l'homme moderne qui s'accroche aux illusions, mais, quoi qu'il fasse, se sent toujours abandonné. Nous sommes tous Robert et nous partageons avec lui cette même douloureuse dérégulation : tel pourrait être l'ultime enseignement de l'écrivain lorrain. Même

.....
⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 99.

si le protagoniste semble convaincu d'avoir vu sa femme qui a apaisé quelque peu ses doutes, la fin de la pièce ne résout rien et ne dénoue rien, tout en laissant suspendues les questions eschatologiques. En pensant toujours à la pragmatique du drame, Curel use du doute pour tenter de bouleverser la sérénité du public :

L'homme projette sur une paroi de rêve les fantômes formés par son esprit ; et il appelle cela le monde extérieur. Ainsi sommes-nous éternellement prisonniers de nous-mêmes. Enfermé dans une bulle de savon lisse et résistante, chacun de nous la décore d'une fantasmagorie d'images qu'il fabrique sans fin. Il ne voit jamais que ces images. Comme elles sont en perspective, il croit sa prison ouverte sur l'infini. Illusion pure : le mur est tout près. Et, comme des figures s'y meuvent, il croit voir des humains. Illusion encore : entre ces apparences, il est seul à jamais⁷¹.

Et, vers la fin de son papier, Bidou semble constater que le drame de Curel traduit l'immanence du tragique moderne qui ne peut plus être transcendant. L'homme se fait dupe des fantasmagories dont il ne demande guère de démentis. « Il faut des événements extraordinaires pour nous avertir tout à coup que ce monde, si solide et si sûr, n'existe pas. Tout s'écroule à la fois et nous ressentons devant l'étendu vide l'épouvante d'une nuit infinie »⁷². Les réflexions de Bidou sont d'autant plus perspicaces qu'elles rendent compte d'un nouveau régime dramatique dont la puissance « n'est rien d'autre que le *vide* de l'existence de tous et de chacun »⁷³ :

Ce qui est dramatique, c'est que nous vivons au milieu des fantômes, en ignorant qu'ils sont fantômes. Amis, ennemis, et les mille figurants, et les plus doux visages, nous croyons qu'ils vivent. Et ce ne sont que des ombres vaines, une buée de l'esprit, une vapeur que nous tissons. Ceux que nous nommons vivants ne sont pas plus vrais que les morts. Nos yeux, que nous croyons faits pour faire entrer en nous l'univers, ne servent, au contraire, qu'à le faire sortir de nous. Cette illusion invincible

.....
⁷¹ Propos cités par Robert de Beauplan, « *Orage mystique* au Théâtre des Arts », *op. cit.*, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 24.

⁷³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 80.

dure juste autant que nous. Un beau jour, la bulle crève, et nous fermons les yeux pour toujours⁷⁴.

C'est à travers cette pièce que Curel se penche sur la précarité de l'existence humaine et sa mort imminente. Tout en se concentrant sur la figure de Clotilde mourante, il parle de la nature humaine vouée à l'anéantissement sans craindre pour autant de quitter ce monde. Sans aucun doute, le dramaturge n'a pas perdu sa foi de jeunesse qui l'a accompagné au cours de sa vie, mais il aborde le problème, pour citer Vladimir Jankélévitch, de l'« irréversible » en tant qu'individu éperdu et résigné devant l'inconnu. En se penchant sur ces questions ultimes, Curel ne regrette rien, ne se révolte pas contre le destin, mais, apaisé intérieurement, il attend ce qui est inévitable. Dans ce contexte, face à ce sujet déplaisant, il désire en parler clairement sans recourir à des explications consolantes souvent fausses, comme s'il voulait affronter la question de sa disparition à venir avec une sérénité exemplaire. Curel n'appartient donc pas à ces « penseurs » qui fuient devant les thèmes désolants et choisit, conformément à Heidegger, de « vivre authentiquement ». Les hommes tentent désespérément de fuir cette idée et remplacent la « mort » par le « décès » : « ... ni l'entreprise des pompes funèbres ni les services publics ne rencontrent la mort : ils ne connaissent que le décès. La mort est le commencement d'une vie qui doit tout à l'amour des vivants ; le décès, le commencement d'une corruption qui substitue l'hygiène aux sentiments »⁷⁵. C'est ainsi que les concepts du dramatique d'Henri Gouhier semblent se rencontrer avec ceux prônés par Curel :

La pensée du décès va [...] nous permettre de vivre en sachant que nous sommes mortels et sans penser à la mort. Le notaire lira, avec un sou-

.....

⁷⁴ Propos cités par Robert de Beauplan, « *Orage mystique* au Théâtre des Arts », *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997, p. 81.

rire qui l'excuse, les articles du contrat qui prévoient le décès de l'un des conjoints : formalité qui ne trouble pas la fête ; l'amour ne meurt pas, les amants non plus.

Le dramatique marque le retour au réel. Le mystère de la mort ne se cache plus derrière l'idée claire de décès. Le décès sans date ne profite plus du précieux mensonge qui confond incertain avec lointain de manière à rassurer une existence ravie de se sentir quotidienne. Le dramatique signifie la présence de la mort dans la vie⁷⁶.

La dédramatisation du drame en résumé

Contrairement aux idées reçues sur l'œuvre de François de Curel, selon lesquelles elle incarnerait explicitement et exclusivement l'attachement de l'écrivain à l'esthétique classique du théâtre⁷⁷, le dispositif d'*Orage mystique* n'est pas du tout construit conformément aux règles strictes de la forme canonique du drame et ne rappelle en rien cette image chère à Francisque Sarcey⁷⁸ celle « de boules de billard se percutant entre elles à partir d'un choc initial »⁷⁹. Loin d'observer les contraintes régulatrices de la « pièce bien faite », contre laquelle il s'insurge au demeurant à maintes reprises dès le début de ses activités dramaturgiques, l'écrivain français, pourtant salué par le passé comme un écrivain renouant avec la tradition du théâtre classique, porte un coup dur à l'édifice « du bel animal » bâti sur un processus linéaire (assuré par des invariants : un commencement, un milieu, une fin) défini par une tension dramatique. Ce travail de sape vise avant tout la fable, clé de voûte

.....
⁷⁶ *Ibid.*, p. 81-82.

⁷⁷ Cette conviction est d'autant plus plausible, car plusieurs critiques ont remarqué dans les drames de Curel une forme modernisée de la tragédie façon Pierre Corneille.

⁷⁸ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, vol. 4, Paris, Bibliothèques des Annales politiques et littéraires, 1901, p. 141.

⁷⁹ Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », *Loxias* 14, mis en ligne le 14 septembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>, consulté : 28/12/2021.

du « drame absolu », mais ce procédé de dédramatisation n'est peut-être pas jugé à sa juste valeur, car le premier acte reprend les « ficelles » de l'art traditionnel, ce qui paradoxalement souligne encore plus le choix du « nouveau régime » dans les actes suivants. L'auteur de *La Comédie du génie* part bien d'un fait, semble-t-il, dramatique, qui pourtant n'est qu'une introduction à la situation dans laquelle se trouvent les personnages et plus particulièrement Robert Pétreil. Contre toute attente, l'écrivain abandonne l'action avec ses péripéties censées conduire vers un dénouement final et donc garantir une tension toujours croissante pour privilégier des motifs *régressants* qui remettent catégoriquement en question les principes de mécanisme, comme l'appelle Jean-Pierre Sarrazac, de la *pièce-dans-la-vie*. De fait, la pièce se dé-fait à partir du deuxième acte où l'action, au sens traditionnel du mot, s'efface en faveur du récit qui se manifeste primordialement à travers les dialogues entre Robert et Tubal. Si dans la première partie certains indices font encore penser à une dynamique idoine à la fable classique, les deux restantes se focalisent sur les réflexions du protagoniste, l'action ne pouvant plus progresser. C'est ainsi que la recrudescence dynamique à peine annoncée cède la place au ralentissement, composante allogène par rapport à la forme canonique. Cette brèche épique provoque inévitablement l'annulation du conflit interpersonnel (l'antagonisme entre les conjoints) pour privilégier le déploiement des micro-conflits intrapersonnels qui se déroulent dans l'âme de l'homme souffrant. Dès le lever de rideau (du deuxième acte), le dramaturge met l'accent sur la figure du protagoniste autour duquel d'autres comparses tournent comme des satellites, tout le déroulement se concentrant sur son âme déboussolée. Pendant deux actes, rien ne se passe, ce qui pourrait retenir l'attention du lecteur/public avide de connaître les rebondissements de l'intrigue et enfin le dénouement de l'action. Qui plus est, la pièce n'aboutit même pas à son dénouement, car la question posée par le dramaturge ne sera pas résolue d'une manière univoque.

Quand Curel déconstruit l'action, il en fait autant avec la notion de *caractère* de ses personnages qu'il met en doute. C'est dire qu'en renonçant à l'action, le dramaturge propose une nouvelle approche du personnage qui n'est pas sans rappeler les recherches formelles des expressionnistes allemands. De fait, afin de mettre en avant les hésitations douloureuses de Robert, Curel brosse les portraits des comparses comme des silhouettes insignifiantes qui renvoient à divers reflets de sa personnalité écorchée. Ainsi, le docteur Tubal acquiert la fonction de l'instance rationnelle du veuf inconsolé, sa présence permettant, outre le commentaire de l'action *intérieure*, l'autoanalyse du protagoniste. Dans ce cas de figure, Clotilde, par contraste, semble incarner la part spirituelle du protagoniste, ou mieux, sa part émotionnelle. Dès lors, nous assistons à un drame analytique sur la nature humaine vouée à une quête existentielle aussi persistante que désespérante. Si dans ses quelques drames antérieurs, Curel défend des thèses sociales ou morales, ici, il pose des questions existentielles sans les oripeaux d'un faux optimisme qui témoignent sans nul doute de l'angoisse de l'écrivain, conscient de l'imminence de sa mort. C'est de cette manière que l'auteur de *L'Invitée* réussit à passer du « drame agonistique » (*drame-dans-la-vie*) au « drame ontologique » (*drame-de-la-vie*), ce nouveau paradigme, annoncé par un Ibsen, un Strindberg ou un Tchekhov, contribuant à l'élargissement des potentialités dramatiques.

Quoi qu'il en soit, la pièce de Curel témoigne de la crise de la forme dramatique qui a été lancée aux environs des années 1880 et qui perdure jusqu'à nos jours. Revoir ce texte quelque peu oublié permet de signaler certaines des solutions formelles ainsi que des intuitions du dramaturge qui seront développées par d'autres auteurs dans les décennies à venir. Ce questionnement continu sur le genre, qui est aussi le sien, ne rend tout de même pas compte de l'imminence de la mort du drame, mais, au contraire, de sa vivacité incessante, conviction proférée depuis longtemps par Jean-Pierre Sarrazac :

Entre la fin du XIX^e siècle et le temps présent, tout se passe comme si la forme dramatique ne cessait de s'effondrer sur elle-même, d'être victime d'une sorte de collapsus. À chaque nouvel opus, cette même forme dramatique, pour se relever, doit se réinventer. La création dramatique est ainsi devenue un champ d'expérience permanente, un laboratoire des formes. L'objet d'une réinvention permanente. Sa vitalité est à ce prix. Dès lors, la notion de crise telle que l'a formulée Szondi ne suffit plus à rendre compte des mutations incessantes de la forme dramatique. Sauf à parler d'une crise endémique. D'une crise sans résolution. Mieux vaut alors tenter de circonscrire ce processus quasi simultané de collapsus et de redressement, de crise et de reprise qui caractérise la vie de la forme dramatique depuis plus d'un siècle⁸⁰.

.....
⁸⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « Du drame-de-la-vie (pulsion rhapsodique et débordement) », *Cadernos de Literatura Comparada*, n^{os} 22/23, 2010, p. 19.

« Amateur d'âmes » ou en guise de conclusion

Au théâtre pensé de François de Curel
Préférons le Ciné à couleurs naturelles.

Max Jacob

On a coutume de caractériser le théâtre de François de Curel, en l'appelant théâtre d'idées. C'est ranger, avec trop de légèreté et faute de suffisante attention, sous une étiquette assez dangereuse et bien vague une œuvre singulièrement diverse en son unité et qui vaut par des mérites plus subtils et plus réellement dramatiques... Pourtant les prémices romanesques de sa production ne se souciaient guère d'idées... et témoignaient d'un seul désir de jeux psychologiques¹.

Même si nombreux sont ceux qui voient, non sans raison, l'attachement de Curel au théâtre classique², en démontrant

.....
¹ Paul Blanchart, *François de Curel : son œuvre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1924, p. 35.

² « François de Curel est bien dans la ligne de nos grands poètes dramatiques français. On peut parler du classicisme de François de Curel. Classique, il l'est par la probité de son œuvre, par la conscience scrupuleuse ; lui aussi, a fait difficilement des ouvrages, sinon faciles (seuls nos classiques du dix-septième siècle ont toujours su effacer l'apparence même de l'effort), du moins claires, audacieuses, allant droit au but par les voies les plus directes, fussent-elles les plus dangereusement bordées de ravins et de précipices. Il appliquait la formule des grands maîtres, polissant et repolissant, remettant l'ouvrage vingt fois sur le métier, effaçant trois mots après en avoir écrit quatre, ne consentant à livrer un manuscrit

une sorte de « mise à jour » de la tragédie plutôt cornélienne que racinienne, il n'en reste pas moins vrai que le dramaturge s'insurge de temps à autre contre cette tradition, sans aucun doute, admirée et appréciée, mais jugée quelque peu encombrante et insuffisante. Comme il désire aborder des questions souvent choquantes aux yeux du public de l'époque, l'écrivain ne ménage pas ses moyens pour étaler sa vision personnelle du monde. Et, quand il brosse ses personnages insolites et construit ses scènes parfois déroutantes, il ne pense point à épater les spectateurs, car la sincérité avec laquelle il s'adonne à la dramaturgie, l'incite à négliger toutes sortes de complaisances. L'objectif du dramaturge ne vise pas forcément à plaire au public, mais à dévoiler devant lui les problèmes existentiels, tout en le sensibilisant à certains aspects de la vie. C'est dans ce contexte que l'on a l'habitude de considérer Cureau comme l'auteur du « théâtre d'idées », mais selon certains critiques, tel Joseph Schyrgens, il faudrait parler plutôt de « théâtre à idées » :

Le théâtre de Cureau est un théâtre à idées, habituellement né d'une réflexion, d'une fantaisie, longuement couvées, non pas, comme celui de Molière, né de l'observation de la vie. Cureau part d'une conception abstraite qu'il cherche à incarner et les personnages qu'il conçoit peu à peu restent longtemps en gestation. Théâtre de solitaire qui rumine ses pensées, transforme en dialogues, en discussions toutes les questions d'ordre social et philosophique dont son esprit est hanté. Rien d'étonnant que ces assauts de théorie aient souvent déconcerté et refroidi les spectateurs³.

.....

qu'à contre-cœur, affligé de ne pas avoir le temps de faire plus court, plus ramassé, plus plein, remaniant, avant de les abandonner à l'éditeur, les pièces qui avaient été les plus favorablement accueillies et se disant qu'il n'est jamais trop tard pour corriger encore, pour tenter un pas de plus vers cette perfection que les meilleurs ont souffert de ne pas atteindre, accompagnant ses éditions de préfaces, de notices, de commentaires où ceux qui voudront étudier son théâtre trouveront les indications et les explications les plus précieuses », (Mario Roustan, « Sur la mort de François de Cureau », *La Renaissance*, 19 mai 1928, p. 3).

³ Joseph Schyrgens, « Le théâtre de François de Cureau d'après M. Bellessort », *La revue catholique des idées et des faits*, 13 mars 1931, p. 14.

Si l'on peut accepter l'étiquette de « théâtre à idées » pour caractériser la production dramaturgique de Currel, il est incontestable que son œuvre n'a rien de commun avec la « pièce à thèse ». Qui plus est, il s'insurge ouvertement contre ce type de dramaturgie tout en pouvant adhérer aux convictions de Zola qui réserve des mots critiques à l'encontre de cette forme quelque peu désuète : « Les pièces à thèse ont surtout ceci de fâcheux, que les auteurs peuvent et doivent les arranger pour leur faire signifier ce qu'ils veulent. Tous les paradoxes sont permis au théâtre, pourvu qu'on les y mette avec esprit. On a un plaidoyer, on n'a pas la vérité. Si l'on dérange une seule des poutres de l'échafaudage, tout croule. C'est un château de cartes qu'il faut considérer de loin, en évitant de le renverser d'un souffle »⁴. Currel semble essayer d'élargir les limites des drames qui lui imposent une forme stricte et inviolable. Il ne désire pas les dépasser, mais, pour reprendre le terme de Jean-Pierre Sarrazac, les « déborder ». Le dramaturge français n'est pas pour autant un révolutionnaire en la matière : il semble pressentir les faiblesses de certaines de ses pièces à cause de l'impossibilité de se libérer pleinement de toutes les conventions théâtrales. Voici le paradoxe de cet auteur qui semble tresser le contexte d'une nouvelle dramaturgie apte à mieux exprimer les « déboires de l'homme moderne », sans pourtant réussir à remettre en cause toutes les formules anciennes et inopérantes sur le public au tournant du XX^e siècle. Quand Max Jacob invite à oublier le théâtre de Currel au profit du cinéma, il le considère comme un « naturaliste », ou, tout au moins, comme un auteur de l'art conventionnel, conviction que l'on devrait nuancer, car si l'œuvre du dramaturge français est indéniablement enracinée dans l'esthétique réaliste, celle-ci n'est qu'un point de départ pour le déploiement de l'esthétique symboliste. Qui plus est, il semble renoncer de temps à autre

.....

⁴ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Eugène Fasquelle, 1912, p. 309.

à la forme canonique. C'est dire que le dramaturge français pressent l'avènement d'un drame nouveau où le mélange du dramatique, du lyrique et de l'épique témoigne d'une juxtaposition d'éléments discontinus à caractère contingent, l'intrusion de ce dernier élément, omniprésent dès les premières œuvres de Curel, remettant en question le système du « bel animal ». Pourtant, la remise en cause du « drame absolu » est inévitable, étant donné le changement de régime se concentrant sur l'existence humaine : « l'effort de l'art est en formelle contradiction avec les habitudes de la nature ; c'est qu'il faut, pour commencer et pour conclure, lui faire violence tout en ayant l'air de la respecter »⁵.

Il y a eu entre 1892 et 1914 une riche floraison de talents dramatiques, les uns plus inclinés vers la tradition de Dumas fils, vers les questions sociales et les conceptions d'ensemble, les autres plus curieux des problèmes psychologiques et de la simple observation des caractères, tous fort brillants, habiles dans la technique de l'art dramatique, mais attentifs à la vie spirituelle et soumis à la réalité⁶.

Identifier les procédés du nouveau paradigme

On peut plus facilement apprécier l'originalité du théâtre de Curel quand on l'appréhende dans le contexte de la poétique du drame moderne et contemporain. Celle-ci naît et se cristallise à partir des années 1880 et se propage jusqu'à nos jours, tout en subissant des évolutions aussi thématiques que formelles. Jean-Pierre Sarrazac a qualifié ces nouvelles tendances dans l'art dramatique de « drame-de-la-vie » qui, contrairement au « drame-dans-la-vie », renonce à des contraintes traditionnelles tombées quelque peu en désuétude. De fait, en

.....
⁵ Propos cités par Léopold Lacour, *Gaulois et Parisiens : Eugène Labiche, Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Edmond Gondinet*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 20.

⁶ Joseph Bédier, Paul Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, tome 2, Paris, Librairie Larousse, 1924, p. 308.

confrontant le « drame absolu » au « drame moderne », on se rend compte que ce dernier se positionne visiblement contre une forme classique. Le travail de sape que l'on retrouve dans la nouvelle dramaturgie vise primordialement la fable. La mise à mal de l'action⁷ ne signifie pourtant pas la négation de toute action, mais l'atomisation des principes régulateurs de la fable. Celle-ci n'équivaut plus à assurer la tension dramatique qui, depuis le début, (exposition) s'accroît inexorablement à travers myriades de péripéties jusqu'au point culminant (climax, catastrophe), après quoi on assiste à un dénouement final. La nouvelle poétique ne respecte pas les proportions du « bel animal » qu'elle remplace par une forme plus ouverte, plus rhapsodique — celle-ci se déclinant sous une forme pertinemment morcelée. L'action n'est plus linéaire, mais, s'inspirant plus directement de la vie, devient spirale. C'est pour cette raison que nombreux critiques ou hommes de théâtre crient à la mort du drame qui aurait été dépourvu de ses composantes intrinsèques au genre. Néanmoins, la remise en question des règles aristotéliennes ne provoque pas l'anéantissement du drame. Dès lors, depuis la fin du XIX^e siècle « le drame a subi des crises successives mettant en question sa fermeture absolue, c'est-à-dire son ignorance du tiers spectateur, les formes traditionnelles du dialogue et surtout l'obligation de traiter l'action au présent »⁸. Dans ce contexte, le drame moderne « déborde » uniquement

⁷ « Fondatrice de l'art dramatique, l'action (le drama) s'est imposée, dans la pensée dominante du théâtre occidental, comme constitutive de l'art — et de l'acte — théâtral. Quelle action ? Celle qui, précisément, a eu tendance à instaurer le dramatique comme le tout du théâtre : à savoir, la "grande action", obéissant au principe de causalité, celle-là même qui, depuis la tragédie grecque, structure la "pièce de théâtre", en constitue l'armature dramaturgique, l'architecture ; qui peut se constituer en fable et prendre, dans le théâtre classique (au sens large), la forme de l'intrigue », (Joseph Danan, « Mutations de l'action. Présentation », *L'Annuaire théâtral*, (36), 2004, p. 9).

⁸ Jean-Pierre Ryngaert, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n^{os} 119-120, 2003, p. 112.

certaines contraintes de la forme canonique pour mettre en valeur d'autres qualités non moins dramatiques jusque-là réservées exclusivement, par exemple, à la prose. Ainsi, au tournant du XX^e siècle l'on est témoin de l'intrusion de certains éléments épiques qui, au lieu de détruire le genre, le pousse vers l'épanouissement de nouvelles formes dramaturgiques. Sarrazac décrit les procédés de « dédramatisation » qui, à ses yeux, permettent seulement au drame d'être « redramatisé ». Qu'on pense à la « rétrospection » ou à l'« anticipation », à l'« option », aux « interruptions » ou aux « répétitions/variations », tous ces moyens de sape assurent le développement générique dont la croissance était gênée par les règles strictes de l'ancien paradigme. C'est grâce à ces quelques détours dramatiques que le drame moderne et contemporain se fraie le chemin, les conséquences de la rupture avec la forme traditionnelle étant toujours en continue réinvention.

En ce qui concerne la structure dramatique, nous pouvons distinguer quelques éléments qui constituent incontestablement une entorse à la forme canonique. En premier lieu, l'atomi- sation de la fable, renoncement à l'action cohérente au profit d'une progression dramatique en série discontinue, comme si les éléments constituant la fable pouvaient fonctionner au sein de l'œuvre d'une manière tout à fait autonome. Il n'est donc pas étonnant que le débordement de vieilles réglementations formelles aient provoqué le changement de statut du personnage qui, contrairement au héros du drame traditionnel, semble privé de ses attributs actifs lui permettant d'avoir un impact décisif sur le déroulement de l'action. La relecture des œuvres curéliennes dans la perspective de la nouvelle poétique du drame moderne et contemporain nous a aidés à relever des nouveautés considérables dans le domaine de l'art dramatique qui prouvent que notre auteur, malgré son attachement à la tradition théâtrale typiquement française, n'hésitait pas à expérimenter avec la forme classique du drame.

L'intrusion de l'épique dans le drame et ses conséquences

L'épuisement de la forme dramatique se fait primordialement par l'intégration d'éléments épiques, ce qui est monnaie courante en cette fin du XIX^e siècle décriée comme une époque de crise. Les œuvres d'Ibsen, de Strindberg ou de Tchekhov témoignent de ce procédé qui devient vite adopté par d'autres écrivains. Zola alerte contre les risques d'adapter librement des composantes exogènes au drame, tout en désirant renouveler la forme depuis longtemps surannée. Néanmoins, il semble rester fidèle à quelques attributs génériques qu'il fallait, à ses yeux, sauvegarder. De fait, l'auteur de *Nana* fait un net distinguo entre le romancier et le dramaturge, tout en soulignant les contraintes que ce dernier est obligé de respecter surtout quand il veut remporter un vif succès :

Mon Dieu ! Dans le roman, soyez ou ne soyez pas doué, faites mauvais si cela vous amuse, puisque vous ne courez pas le risque d'être étranglé. Mais, au théâtre, méfiez-vous, ayez un talisman, soyez sûr de prendre le public par des moyens connus ; autrement, vous êtes un maladroit, et c'est bien fait si vous restez par terre. De là, la nécessité du succès immédiat, cette nécessité qui rabaisse le théâtre, qui tourne l'art dramatique au procédé, à la recette, à la mécanique. Nous autres romanciers, nous demeurons souriants au milieu des clameurs que nous soulevons. Qu'importe ! Nous vivrons quand même, nous sommes supérieurs aux colères d'en bas. L'auteur dramatique frissonne : il doit ménager chacun ; il coupe un mot ; remplace une phrase ; il masque ses intentions, cherche des expédients pour duper son monde, en somme, il pratique un art de ficelles, auquel les plus grands ne peuvent se soustraire⁹.

Alors le roman peut donner l'exemple pour libérer la forme boursoufflée du drame, ce processus étant décrit par Bakhtine comme « romanisation ». De fait, l'art romanesque annonce l'avènement d'un drame nouveau non parce que celui-ci est prêt à incorporer tel quel le patron de la prose, mais parce qu'il s'inspire

.....

⁹ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., 1912, p. 32.

de l'affranchissement du genre, de ses règles aussi strictes que surannées. Antoine se félicite de ce changement et y voit une chance extraordinaire pour l'avenir du drame : « la bataille, déjà gagnée dans le roman par les naturalistes, dans la peinture par les impressionnistes, dans la musique par les wagnériens, allait se transporter au théâtre »¹⁰. Néanmoins, « romaniser » ne signifie pas faire du drame un autre genre romanesque ou créer un genre hybride. Il s'agit de soumettre le drame à une crise générique capable de la dissolution des structures classiques de l'écriture, mais pas de la nier en bloc. C'est pourquoi, même selon les partisans du renouveau, certains traits propres à l'art dramatique devraient être préservés. En parlant des différences entre le roman et l'art dramatique, on souligne souvent que dans le théâtre, contrairement à la prose, il faut synthétiser :

On met en avant la théorie que le théâtre est une synthèse, que le parfait auteur dramatique doit dire en un mot ce que le romancier dit en une page. Soit ! Notre formule dramatique actuelle donne raison à cette théorie. Mais que fera-t-on alors de la formule dramatique du dix-septième siècle, de la tragédie, ce développement purement oratoire ? Est-ce que les discours interminables que l'on trouve dans Racine et dans Corneille sont de la synthèse ? Est-ce que surtout le fameux récit de Thérémène est de la synthèse ? On prétend qu'il ne faut pas de description au théâtre ; en voilà pourtant une, et d'une belle longueur, et dans un de nos chefs-d'œuvre¹¹.

Louis Ganderax n'a pas de doutes à propos de l'originalité de Curel qui se manifeste par une sorte d'hybridation du genre dramatique. D'un côté, l'intrusion du *récit* qui domine dans presque toutes les pièces curéliennes, remet en cause la tension dramatique s'orientant vers la catastrophe, et de l'autre côté, les éléments parfaitement épiques ne provoquent aucun dommage à la *pureté* génétique. La coexistence des composantes contradictoires depuis le point de vue esthétique est ce pas que notre

.....
¹⁰ André Antoine, « *Mes souvenirs* » sur *le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, p. 9.

¹¹ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 28.

auteur choisit pour rechercher du neuf dans l'art dramatique. En d'autres mots, ceux qui ont vu dans la « romanisation » du drame un danger mortel pour le genre, ont été contredits au fil du temps par une tendance qui a permis (et permet encore) son essor qu'aucune règle ne semble paralyser. Au demeurant, les mélanges épiques/dramatiques/lyriques sont devenus de nos jours la loi dans la majorité écrasante des mises en scène contemporaines, ces mélanges étant déjà anticipés dans les textes de plusieurs dramaturges au tournant du XX^e siècle.

M. de Curel est un auteur dramatique. L'est-il essentiellement, uniquement ? Je n'en sais rien. Il prête à ses personnages, et non seulement à une ci-devant religieuse, ou bien à une femme de trente-huit ans qui a beaucoup souffert, beaucoup réfléchi, mais à des jeunes filles même, une telle conscience de leurs sentiments les plus déliés, les plus cachés, que parfois l'analyse fait tort à la vie au lieu de l'expression directe, on a le commentaire ; au lieu de la pièce, on a déjà le feuilleton. Mais quand même en ce « dramatisse », il y aurait un critique, ou plutôt un romancier, où serait le mal ? Et, d'habitude, c'est une peinture, au moins, qu'il nous offre, et non pas une planche de psychologie. Ces âmes d'exception, qu'il connaît si bien, il les met en action, il les met aux prises, avec une assurance, avec une vigueur singulières¹².

À la lumière de ces constats, force nous est de constater que Curel se met à travailler la forme de ses pièces, ce qui est, au demeurant, l'une des préoccupations essentielles des écrivains pour le théâtre. L'écriture curélienne semble se comprendre comme une contradiction dramaturgique « entre la survivance de la forme traditionnelle du drame et la présence d'un nouveau contenu structurellement épique (donc narratif ou romanesque) qui impose, à la façon d'un récit, le point de vue d'un sujet (subjectif et/ou extérieur) sur un objet, (l'action dramatique) »¹³. À partir de

.....
¹² Louis Ganderax, « Chronique théâtrale », *La Revue Hebdomadaire*, n° 71, 30 septembre 1893, p. 786-787.

¹³ Yvon Le Scanff, « Théâtre dramatique et théâtre post-dramatique », *Études, revue de culture contemporaine*, octobre 2009, <https://www.revue-etudes.com/article/theatre-dramatique-et-theatre-post-dramatique-12337>, consulté : 10/01/2022.

L'Envers d'une sainte, le dramaturge dédramatise son œuvre en l'asseyant non sur le conflit « au présent » entre les personnages, mais sur le passé qui, comme dans certains textes d'Ibsen, a un impact sur le déroulement de l'intrigue, ces personnages étant « tournés vers le passé, un passé qui les empêche de vivre pleinement leur présent »¹⁴. Nous avons démontré comment ce procédé retarde la tension dramatique à tel point que celle-ci s'annule en faveur du « drame statique ». *L'Invitée* est construite aussi sur un schéma analogue, qui chamboule le régime traditionnel du « drame-dans-la-vie » pour donner accès à un nouveau paradigme du « drame-de-la-vie ». Ce n'est pas seulement la « rétrospection » qui est une caractéristique majeure de la plume curélienne, mais aussi les « variations/répétitions » et l'« anticipation ». Ces deux procédés de dédramatisation sont surtout visibles dans *La Danse devant le miroir* où, dès le début de la pièce et jusqu'à sa fin, nous assistons à la réalisation de la mort du protagoniste qui est suggérée par les premières répliques de la pièce. Il en est de même pour *L'Âme en folie* qui annonce dès la première scène la disparition finale de l'héroïne. Qui plus est, à côté de l'anticipation, nous sommes témoins d'une de variations de l'agonie de la femme désespérément aussi amoureuse que mélancolique. Dans tous les cas, Currel tente avec succès de s'échapper des formes pétrifiées de la tradition théâtrale. Peu nous importe si l'auteur ne renonce pas catégoriquement à toutes les contraintes du genre canonique. Pourtant, sa riche production dramaturgique rend compte des recherches personnelles de l'écrivain en matière stylistique et esthétique qui attestent de ses tentatives de rénover le vieux moule. Ses activités témoignent aussi de la prétendue crise par laquelle le drame passait au tournant du XX^e siècle et qui touchait aussi bien les esprits en France. De fait, l'attachement de la critique à des « tendances par excellence françaises », prouve que parmi

¹⁴ Anne-Marie Ouellet, *Par la fenêtre, la forêt, suivi d'une réflexion sur le croisement entre éthique et fragmentation au théâtre*, mémoire, maîtrise en théâtre, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 15.

les auteurs français figuraient ceux qui, à l'instar des grands dramaturges mondiaux, ont cherché une voix nouvelle pour le remaniement de la forme sclérosée de la tradition canonique.

Le personnage en crise, la crise du personnage

On reprochait à Curel la caricature des personnages qui ne rappellent point les héros dans un « drame absolu ». Et, tout de même, plusieurs chroniqueurs persévèrent à comparer les protagonistes curéliens à la tradition des grands tragédiens français¹⁵. Ces rapprochements sont dus avant tout à la « grande éloquence » des créatures brossées par notre auteur qui, au lieu d'agir, semblent s'adonner à s'appliquer à raconter les déboires de leur existence aussi morne qu'insupportable. Depuis cette perspective, il y aurait lieu d'évoquer une « action parlée »¹⁶ qui serait empruntée, comme le soutiennent quelques critiques, par Curel à Corneille. Néanmoins, les ressemblances avec

.....

¹⁵ « Souvent il a proclamé son désir de mettre en scène des créatures vivantes et passionnées. Il est vrai pourtant qu'il les choisit supérieures à l'humanité moyenne, qu'il les dote généreusement d'un cerveau puissant et subtil, et d'un style dense, brillant, qui, malgré une variété allant de l'éloquence à la crudité, reste toujours supérieur à la banalité courante. Mais il use en cela d'un droit incontestable et d'une convention admise. Corneille et Racine prenaient pour héros des rois et des empereurs, parce que ces privilégiés ont des horizons plus vastes et que leurs passions acquièrent, par leurs ressentiments sociaux, une importance exceptionnelle. De même, François de Curel s'en prend d'ordinaire à une humanité supérieure. Rien de mieux, pourvu qu'il lui donne le relief nécessaire. Il y a souvent réussi ; les preuves en sont dans toutes les mémoires et cette juste remarque d'un critique les confirme, que ses pièces ne datent pas. Plusieurs ont été inspirées par l'actualité, mais elles la dépassent aussitôt pour aller droit aux passions profondes, aux idées essentielles, et elles seront peut-être dans un siècle aussi jeunes qu'un portrait de La Bruyère ou une comédie de Molière », (Alphonse de Parvillez, « L'incomplète victoire de François de Curel », *Études*, t. 195, n° 10, 20 mai 1928, p. 445).

¹⁶ Patrice Pavis, « Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du "Cid" », *Études littéraires*, 13(3), 1980, p. 515-538.

le théâtre classique s'arrêtent là, car l'auteur de *La Figurante* tente de changer le régime dramatique en adoptant délibérément le paradigme du « drame-de-la-vie ». Celui-ci lui permet de tourner le dos au conflit *interpersonnel*, clef de voute de la forme canonique du drame, pour se focaliser sur l'affrontement *intrapersonnel*, l'étude en profondeur de l'âme. Ainsi, il est judicieux d'utiliser le terme d'« action parlée » par rapport à la production dramaturgique de notre auteur, mais il faut l'appréhender à la manière de Luigi Pirandello : « La subjectivité, les passions, tout ce qui fait l'individualité du personnage passe par le dialogue. Le jeu est l'extériorisation verbale et somatique de cette individualité »¹⁷.



32. François de Curel vers 1900
Le nom du photographe inconnu
commons.wikimedia.org

.....
¹⁷ Annie Brisset, L'« Action parlée ». *Jeu*, (50), 1989, p. 188-189.

Dès les premières pièces, les personnages de Curel se détachent, ne serait-ce que discrètement, du moule classique des héros toujours prêts à s'engager dans de nouvelles aventures. De fait, à partir de *L'Envers d'une sainte*, nous assistons à des spectacles peuplés d'individus repliés sur eux-mêmes, ce qui perturbe parfois la compréhension de leurs actes, ou plutôt, de leur psychologie. Selon toute probabilité, notre auteur était conscient qu'il courait le risque d'être incompris en désirant présenter sur scène les conflits intérieurs de ses créatures¹⁸. Mais, comme il tenait à la vérité de ses êtres malheureux, il ne pouvait pas négliger leur individualité souvent sombre et impénétrable. Il n'est donc pas étonnant que les contemporains du dramaturge ne soient pas à même d'accepter ces « nouveaux caractères » : « à force de s'essayer à être personnel et de vouloir nous présenter des types nouveaux, M. de Curel en est arrivé à devenir tout à fait incompréhensible »¹⁹. La nouvelle approche, que le dramaturge applique à bon escient dans ses œuvres, vise à dévoiler les remous de la vie psychologique des personnages (perception interne) sans que la réflexion de l'auteur sur la perception externe en soit exclue.

André Lévêque cite à ce propos André Gide qui, dans ses *Feuilles*, distingue deux façons différentes de saisir la vie et de la décrire. Ces méthodes de création littéraire se fondent sur des observations aussi distinctes que complémentaires : l'une se construit primordialement autour de l'observation extérieure

.....

¹⁸ « L'homme était rude et exquis, d'une fibre tendre sous son écorce, et d'une parfaite noblesse d'esprit et de cœur. Sceptique et gouailleur plutôt que misanthrope, se raillant volontiers lui-même, distant plutôt qu'insociable, il fuyait la vulgarité, la banalité, le bavardage mais il avait le goût de Stendhal pour les âmes violentes, passionnées, dérégées, et pour les anecdotes et les faits divers qui révèlent les fissures du vernis social », (Marcel Ray, « La morte de François de Curel. Un spectacle invisible », *L'Europe nouvelle*, 5 mai 1928, p. 622).

¹⁹ Paul-Émile Chevalier, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 29 octobre 1893, p. 347.

tandis que l'autre, au contraire, se focalise sur l'observation intérieure :

l'une extérieure et que l'on nomme communément objective, qui voit d'abord le geste d'autrui, l'évènement, et qui l'explique et l'interprète ; l'autre qui s'attache aux émotions, aux pensées, invente évènements et personnages les mieux propres à mettre ces émotions en valeur et risque de demeurer impuissante à peindre quoi que ce soit qui n'ait d'abord été ressenti par l'auteur. La richesse de celui-ci, sa complexité, l'antagonisme de ses possibilités trop diverses, permettront la plus grande diversité de ses créations. Mais c'est de lui que tout émane. Il est le seul garant de la vérité qu'il révèle, le seul juge. L'enfer et le ciel de ses personnages sont en lui²⁰.

Albert-Émile Sorel n'a pas tort quand il souligne les particularités de l'écriture curélienne. De fait, il attire notre attention sur l'âme des personnages qui est curieusement décrite conformément à celle de l'auteur. L'art dramatique permet à l'écrivain de se soumettre à une analyse personnelle, comme l'a fait de son temps August Strindberg, mais, partant de ses contradictions intérieures, Currel va au-delà de son « moi » et tente de présenter le portrait de l'homme moderne :

En décrivant ce que son imagination réveille de luttes dans sa propre âme, aristocratique et méditative, il révèle à l'âme de ses contemporains les affinités lointaines avec un passé auquel il rend tout son éclat dans sa mélancolique splendeur : le présent aussi est lourd d'angoisses et d'incertitudes, que les apparences fugitives ou les querelles vaines cachent trop souvent aux hommes...²¹

Quand Currel construit ses personnages, il s'inspire de lui-même et complète son savoir par l'observation des autres²².

.....

²⁰ André Lévêque, « François de Currel : observations sur la création dramatique », *Modern Language Association*, 1937, p. 550.

²¹ Albert-Émile Sorel, *Essais de psychologie dramatique*. Henry Becque, Paul Hervieu, Émile Fabre, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Jules Lemaitre, Henri Lavedan, François de Currel, Brieux, Paris, E. Sansot & Cie, 1911, p. 291.

²² « Si De Currel vit bien une dissociation complète, à l'image de celle des hystériques, des épileptiques et des somnambules qui vivent deux existences

Ainsi, il tente d'englober toutes les informations possibles qu'il jugera indispensables pour donner la vie à une créature. Mais après ce travail préparatoire, le dramaturge pense au passé de tel ou tel individu dont le comportement sera marqué par des événements d'antan — d'où, sans aucun doute, nombre important de « réminiscences » dans les œuvres de notre auteur. Même si cette méthode rappelle les procédés des naturalistes, Currel ne s'évertue pas à tout expliquer. Il préfère éveiller et présenter une réflexion des personnages eux-mêmes qui rend possible une tentative de comprendre leurs conditions surtout psychologiques, ce que remarque à juste titre Henry Bordeaux : « Mais le temps des miracles lui paraît lointain et ses personnages angoissés réclament des explications »²³. Et ses explications occupent une place majeure dans la production dramaturgique de Currel. Elle tend à dévoiler devant nous les secrets de l'âme humaine dans laquelle tout spectateur pourrait se reconnaître. Alfred Binet apprécie particulièrement le travail de notre auteur dont les dialogues témoignent sans conteste de cette recherche profonde dans les sentiers sinueux de l'âme humaine :

Le plus souvent le raisonnement trace un patron du personnage que l'imagination se charge d'exécuter. Comment s'y prend-elle ? Une comparaison tirée du monde des infiniment petits me permettra d'en donner idée. Vous savez que la larve des phryganes vit dans les ruisseaux, et que pour s'y promener à l'abri des contacts trop rudes, elle se loge dans une sorte de fourreau composé de fragments agglutinés, tantôt des parcelles de bois, tantôt des coquillages microscopiques, ou des grains de sable, suivant ce qui constitue le fond de la rivière. Cela donne en apparence des petits animaux très différents les uns des autres, bien que de même espèce. Eh bien, l'imagination

.....

séparées et n'ont souvent aucun souvenir dans l'une de ce qu'il s'est passé dans l'autre, ou celle des médiums qui expérimentent le *phénomène de hantise*, la sienne n'a rien de pathologique ni de morbide », (Alexandre Klein, « Le théâtre comme laboratoire des sciences de l'esprit : Alfred Binet, psychologue dramatique et dramaturge amateur », *L'Esprit Créateur*, Volume 56, n° 4, 2016, p. 136).

²³ Henry Bordeaux, « Le théâtre de M. François de Currel », *La Revue Hebdomadaire*, n° 19, 10 mai 1919, p. 266.

emploie une méthode identique. Elle agglutine de petits bouts de souvenirs et en compose un ensemble qui paraît parfaitement homogène, personne ou paysage, suivant ce qu'on réclame d'elle. Les petits bouts de souvenirs dont l'imagination fabrique des ensembles, elle se les procure de deux façons : ou bien elle va chercher dans le passé, en un lieu et dans un temps déterminé, le fragment qu'il lui faut, ou bien elle ramasse au fur et à mesure de ses besoins des réminiscences qui surgissent on ne sait d'où. Il existe un infusoire, le rotifère, qui habite les gouttières et recommence à vivre sous la pluie après qu'une dessiccation plus ou moins prolongée l'avait réduit à l'état de poussière inerte. De même, il existe en nous un terreau de souvenirs, poussières mortes en apparence, mais qui tout à coup, sous une influence favorable, se remettent à vivre. On ne peut les situer dans le temps ou l'espace qu'au moyen d'une analyse très rigoureuse, la plupart du temps impraticable et qui n'en vaut pas la peine. L'imagination les trouve en quantité, de poussière inerte en fait une matière vivante, s'en empare et en compose des objets complets sans se douter même des matériaux qu'elle agglomère²⁴.

Personne n'est donc surpris que les personnages curéliens ne rappellent plus les héros de la grande tragédie française. Comme c'était le cas avec la charpente dramatique, Curel procède aussi par une série de décomposition du personnage par rapport à la tradition. Parmi les signes avant-coureurs de sa décomposition figurent, entre autres : le rejet de l'idée de *caractère* dont l'immutabilité des traits laisse la place à une personnalité multiple, hésitante, incertaine et fortement contradictoire, mais avant tout incapable d'agir ; le renoncement à un héros que l'on remplace par un personnage-témoin ou un personnage réflexif.

Tout d'abord, on ôte au personnage son *caractère* qui pourrait permettre de bien cerner l'intégrité de sa personnalité, et à sa place, on présente un personnage doutant et, tenant compte de son psychisme émiété, cherchant le plus souvent son identité originelle perdue. Dès lors, il ne sera pas jugé d'après ses actes psychologiquement et donc logiquement interprétables, son cerne-ment logique et cohérent n'étant plus réalisable, du moins, au même point que dans le théâtre traditionnel.

.....
²⁴ Propos cités par Alfred Binet, « François de Curel, notes psychologiques », *L'année psychologique*, 1894 vol. 1, p. 161.

En privant ses protagonistes des traits propres à un héros actif, l'écrivain français propose des commentateurs, des analystes partant à la recherche de leur identité perdue. Ce sont des intellectuels qui ressassent leurs déboires, leurs doutes, tout en se focalisant sur l'origine du mal qui les ronge. Dans ce contexte, nous avons des créatures qui se soumettent ouvertement à une auto-analyse qui, surtout dans *Orage mystique*, s'apparente à la méthode par excellence psychanalytique. Celle-ci peut se manifester à travers le monologue, mais le plus souvent par le dialogue qui, en fin de compte, fait penser à un dialogue particulier puisque constitué de soliloques. La réflexion peut aussi bien prendre la forme d'un commentaire de l'action. Dans ce cas, il ne s'agit pas, comme dans le théâtre classique, de relater des événements s'étant passés dans les coulisses (ellipses dans la narration), mais de mettre l'accent sur le déroulement interne de l'action, sur les sentiments des personnages en proie à leurs incertitudes. Celui qui remplit la fonction de narrateur semble se détacher de l'action principale, il se positionne à l'écart de celle-ci pour l'observer et exprimer éventuellement un jugement. Un tel personnage est par excellence passif dans la mesure où il ne prend pas part directement à l'intrigue. Pourtant, tout en introduisant dans ses drames des raisonneurs ressemblant à des *chiosatori* pirandelliens, le dramaturge ne les empêche pas, comme dans la tradition du *teatro del grottesco*, de participer à l'action. C'est dire que la *passivité* des personnages n'est jamais absolument *passive*, car ceux-ci entrent aussi en contact avec d'autres comparses. C'est dire que tel ou tel personnage peut en même temps se faire témoin d'une situation et être sollicité par celle-ci.

Mais, l'inactivité des protagonistes se révèle également par l'impossibilité d'agir au sens vaste du mot. Comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, dans le drame traditionnel, le héros est agissant, ce qui est son attribut intrinsèque, tandis que surtout les héroïnes curéliennes semblent privées de toute

volition, comme si elles étaient privées d'énergie vitale. Elles se présentent comme abouliques au même titre que les créatures imaginées par Italo Svevo. Que l'on pense à *L'Envers d'une sainte* ou à *L'Invitée*, les protagonistes féminines n'arrivent pas à changer les situations dans lesquelles elles se retrouvent. Démunies de volonté, elles ne peuvent que se résigner au destin. C'est pourquoi, même quand elles décident parfois de remédier à leur mélancolie, en voulant passer à l'acte, elles finissent toujours par abandonner leurs projets.



33. François de Curel photographié par Henri Manuel, vers 1915
commons.wikimedia.org

Curel semble également se concentrer non sur les conflits intersubjectifs qui se déroulent entre des personnages antagonistes (« drame-dans-la-vie »), mais plutôt sur les micro-conflits

intérieurs qui se passent dans l'âme souffrante des protagonistes (« drame-de-la-vie »). Quand nous voyons des personnages pérorer, on est parfois saisi d'un effet étrange qui fait que les interlocuteurs semblent, comme dans *Orage mystique*, incarner diverses instances psychiques du protagoniste. Dès lors, les créatures qui apparaissent sur les tréteaux ne font plus penser à des êtres en chair et en os ; les comparses ressemblent à des signes existants dans l'âme déroutée du personnage principal. Ce procédé, qui sera souvent employé par les symbolistes et surtout les expressionnistes, témoigne de l'intérêt du dramaturge pour les questions concernant le subconscient : « ne voulant plus puiser ses modèles directement dans la vie quotidienne, le théâtre va renouer avec les figures exemplaires et puisera dans l'inconscient pour mieux suivre les méandres de l'esprit et du cœur humain »²⁵.

Last but not least, et si on voulait regarder encore de plus près le statut du personnage curélien, on pourrait constater que le dramaturge annonce, toutes proportions gardées, l'*impersonnage* (concept forgé par Sarrazac), puisque celui-ci, malgré quelques traits individuels, s'éloigne quelque peu de la psychologie déterminée par un caractère propre. Comme il est privé de « caractère », le personnage se découvre comme neutre, impersonnel, dépourvu de sa subjectivité unique et indivisible ainsi que psychologique, il se manifeste, à l'instar de Deleuze²⁶, « comme un "je" à la troisième personne ou un "agencement collectif d'énonciation" »²⁷.

.....
²⁵ Louise Vigeant, « À la poursuite du « fantôme provisoire » : *La crise du personnage dans le théâtre moderne* », *Jeu*, (83), 1997, p. 83.

²⁶ Gilles Deleuze, « La Méthode de dramatisation », in : *L'île déserte, textes et entretiens*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Paradoxe, 2002, p. 159.

²⁷ Flore Garcin-Marrou, « Penser le drame moderne avec Gilles Deleuze », [http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/](http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/), accès : 24/02/2022.

Écrire pour perturber

Le dramaturge aime écrire sur ses pièces, mais il reste discret à propos de son travail bien prenant²⁸. Même si Currel nie formellement qu'il ne s'est pas décrit lui-même dans une de ses dernières pièces (*La Comédie du génie*), il est intéressant de rapporter le dialogue entre Félix Dagenat et son fils dans lequel nous pouvons découvrir les idées de l'auteur sur sa dramaturgie. Il est curieux à ce propos de noter son attachement à l'idée de bouleverser les spectateurs, tout en les incitant à des réflexions de nature hautement existentielle :

Félix : Les personnages que je mets en scène se meuvent au milieu d'une extrême complication de sentiments, et pour m'y reconnaître, pendant que je compose, j'établis de temps en temps le bilan de leur psychologie, exactement comme je te montrais tout à l'heure à le faire pour la tienne, sous l'autorité de Descartes.

Bernard : La complication de tes personnages n'est-elle pas plutôt dans leurs idées que dans leurs sentiments ?... Tes pièces soulèvent tant de questions épineuses !...

Félix : C'est afin que mes personnages se passionnent pour elles...

Bernard : Comment, les idées en elles-mêmes ne t'intéressent pas ?

Félix : Beaucoup moins que les orages qu'elles soulèvent dans les âmes. Tu vas comprendre pourquoi. Une de mes pièces, la *Revanche des Dieux*, peint l'humanité, d'abord très religieuse, puis, à mesure que sa raison se fortifie, ouvrant les yeux sur la fragilité de ses croyances, et finissant par désertir les temples... La revanche des Dieux, c'est que, chassés du sein de l'humanité, ils s'en vont emportant l'idéal... Le drame est dans l'alternative où se trouve placée notre espèce : être dupe et sublime ou clairvoyante et basse... Eh bien, lorsqu'on a représenté cette pièce, j'ai reçu des lettres de deux jeunes gens... L'un m'annonçait qu'élevé dans l'athéisme,

.....
²⁸ « Une production aussi rapide a fait croire à quelques critiques que l'auteur, n'ayant pas réussi à se faire jouer jusqu'ici, puisait dans une provision de manuscrits ; c'est inexact. M. de Currel ne possède aucune réserve de pièces, et il ne travaille qu'à une seule pièce à la fois. Il a une grande puissance de travail sept heures en moyenne par jour pendant les premiers jours, il a le travail irrégulier, distrait, et ne peut compter que sur quatre heures de suite plus tard, il atteint douze heures, sans autre repos que le déjeuner », (Alfred Binet, Jacques Passy, « Psychologie des auteurs dramatiques, *Le Temps*, 11 octobre 1893, p. 5).

il se convertissait au catholicisme pour avoir entendu ma pièce... L'autre m'avouait qu'entré fervent chrétien au théâtre, il en revenait athée... Ce drame intellectuel avait produit sur deux natures également distinguées des effets diamétralement opposés. Comment, après une aventure pareille, mettre son orgueil dans la profondeur de sa pensée ?... J'aime les idées pour leur puissance incendiaire !... Elles sont, avec l'amour, les meilleures allumeuses de passions !...

Bernard : Ainsi la pensée sur les personnages d'un drame c'est l'huile sur le feu !... Puis l'incendie de la scène gagne la salle, et il embrase l'âme de chaque spectateur par son point le plus combustible²⁹.

Ce dialogue reprend sans conteste les expériences personnelles de Currel pour qui la création littéraire sert à secouer les consciences de ses compatriotes. Et pour toucher son public, il ne désire pas l'impressionner par des sujets scabreux et ahurissants aussi spectaculaires qu'effrayants — expédients qu'il abhorre sincèrement, mais il tente d'ébranler la sensibilité de l'homme moderne en proie à ses doutes existentiels par le dévoilement des remous secrets de l'âme humaine. Il en résulte qu'en choisissant une analyse psychologique approfondie qui tient compte de nos instincts souvent néfastes, l'auteur réussit parfois à épouvanter son audience qui se reconnaissait facilement dans les personnages tirillés par leurs contradictions. « Le théâtre doit être une force de perturbation. Sa fonction, même si son rôle dans la Cité est désormais marginal, consiste à perturber la *doxa*, à déconstruire les fabriques d'opinions. Sans prétendre porter un quelconque remède »³⁰. C'est dans ce contexte que René Doumic souligne l'originalité de la plume de Currel : « Il ne s'inquiète guère en effet de songer s'il choque les habitudes d'esprit et s'il heurte les habitudes de sensibilité de ses spectateurs. Une situation étant posée, il va jusqu'au bout, bravement. Il va grand

²⁹ François de Currel, *La Comédie du génie*, in : *Théâtre complet VI*, Paris, G. Crès et Cie, 1919, p. 112-113.

³⁰ Michel Deutsche, « En lisant *L'Avenir du drame* de Jean-Pierre Sarrazac (quelques notes en désordre) », *Études théâtrales*, 2013/1-2 (n^{os} 56-57), p. 124-125.

train et sans crier gare »³¹. Cette approche fort originale éloigne notre auteur de l'esthétique du théâtre mélodramatique : « Curel's preoccupation with the abnormal is seen in all his plays. He seeks out the strange occurrences in life, shapes the facts into a simple story, and then proceeds to analyze motives. Situations are for him only excuses for soul and mind analysis, otherwise his stories would be merely skillfully contrived melodramas »³².

Dépasser la crise par la crise

En se penchant sur l'œuvre de Curel, Henry Bordeaux attire notre attention sur le bouleversement de la forme dramatique dans cette vaste production littéraire. Il semble admirer ce théâtre qui rend compte de la crise existentielle de l'homme, crise qui se répercute inexorablement tant dans le statut du personnage que dans la construction des pièces de notre auteur. C'est pourquoi il est enclin à défendre les choix du dramaturge quand celui-ci compose ses œuvres non plus sur le schéma des règles traditionnelles, mais sur le pattern psychologique qui lui permet de découvrir les méandres de la psyché humaine :

... le sujet même le plus vaste, même le plus abstrait, le plus idéologique, n'est pour M. de Curel qu'une occasion de psychologie. Voilà ce qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on pénètre un peu avant dans sa pensée et dans son œuvre. Il est tout secoué de passion humaine. Le secret de la vie le tourmente plus que l'énigme du monde. S'il en donne des interprétations différentes, s'il fait s'entrechoquer dans l'inquiétude, l'angoisse et la douleur de ceux qui l'interprètent et opposent les unes aux autres leurs convictions pareillement enflammées, pareillement meurtrières ou pareillement consolatrices, c'est pour serrer de toutes parts le problème et lui fermer toutes les issues. On lui a reproché de ne pas conclure quand

.....
³¹ René Doumic, « M. François de Curel », *Le Figaro*, 10 octobre 1893, p. 3.

³² Barrett H. Clark, *Contemporary French Dramatists* (Studies on the Théâtre-Libre, Curel, Brieux, Porto-Riche, Hervieu, Lavedan, Donnay, Rostand, Lemaitre, Capus, Bataille, Bernstein, and Flers and Caillavet), Cincinnati, Stewart & Kidd Cimpany, 1915, p. 6.

il poursuit lui-même une conclusion qui glisse entre ses pensées comme l'eau entre les doigts. Plus qu'un métaphysicien sans système, il est un amateur d'âmes³³.

Quand le dramaturge s'en prend à l'âme de l'homme moderne, il ne réussit pas à trouver même quelques mots de réconfort. Loin de là, sans vouloir embellir le portrait de son prochain (et sans nul doute aussi le sien), il pénètre dans les recoins insondables de sa personnalité, tout en dévoilant des dessous aussi incompréhensibles que néfastes auxquels tout un chacun est livré. Il en résulte une vision intrinsèquement pessimiste qui n'a pas favorisé un grand succès populaire de son œuvre :

L'échec relatif de son « théâtre d'idées », c'est peut-être Émile Boutroux qui en a trouvé la vraie raison dans sa pénétrante et malicieuse réponse au discours de Curel lors de sa réception à l'Académie française, quand il lui reprocha gentiment d'avoir été en somme l'apologiste des différentes faillites du monde moderne : faillite de l'amour avec *L'Invitée*, *L'Amour brode*, *La Figurante* ; faillite de la science avec *La Nouvelle idole* ; faillite de la foi avec *La Fille sauvage*. Dans un monde angoissé auquel ses œuvres n'apportaient aucune raison de croire ou d'espérer, les abstractions intellectuelles de Curel, par leur hautain pessimisme, leur amertume, leur aspect négatif, ne contenaient rien de ce qu'attendait obscurément le public, de ce qu'il avait besoin d'entendre à cette époque, comme d'ailleurs à la nôtre³⁴.

Il est évident que le dramaturge décrit le déclin des valeurs de son époque, l'égarement de l'homme privé de toute confiance en la science, en la religion, et, conséquence ultime, en l'humanisme. Il ne serait donc pas exagéré de dire que Curel peint un monde en décrépitude, où il n'existe plus d'espoir. Cette vision mélancolique a dû avoir un impact décisif sur la forme dramatique qui, en l'occurrence, s'inscrit parfaitement dans l'esthétique de la dramaturgie en crise, surtout celle qui « sévissait » en Europe au tournant du XX^e siècle. En dépit des faiblesses certaines de sa

³³ Henry Bordeaux, « Le théâtre de M. François de Curel », *op. cit.*, p. 240.

³⁴ André-Paul Antoine, « Visage d'hier et d'aujourd'hui : de Curel à Porto-Riche », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1951, p. 719.

riche production dramaturgique, ce qui a contribué à l'éclipse-ment de son étoile³⁵, l'auteur d'*Orage mystique* occupe une place importante (de nos jours oubliée) parmi les écrivains français qui tentaient les voies de sauvetage pour le drame, besogne difficile et peut-être quelque peu « ingrate », puisqu'elle exige incessamment la réinvention générique.

Entre la fin du XIX^e siècle et le temps présent, tout se passe comme si la forme dramatique ne cessait de s'effondrer sur elle-même, d'être victime d'une sorte de collapsus. À chaque nouvel opus, cette même forme dramatique, pour se relever, doit se réinventer. La création dramatique est ainsi devenue un champ d'expérience permanente, un laboratoire des formes. L'objet d'une réinvention permanente. Sa vitalité est à ce prix. Dès lors, la notion de crise telle que l'a formulée Szondi ne suffit plus à rendre compte des mutations incessantes de la forme dramatique. Sauf à parler d'une crise endémique. D'une crise sans résolution. Mieux vaut alors tenter de circonscrire ce processus quasi simultané de collapsus et de redressement, de crise et de reprise qui caractérise la vie de la forme dramatique depuis plus d'un siècle³⁶.

.....

³⁵ « Il a acquis progressivement son succès sur les résistances du public, sans lui faire de concessions trop sensibles, et en l'élevant à lui presque à la force du poignet. Et cependant il a vite daté ; l'entrée au répertoire ne l'a pas défendu. Il a gardé beaucoup plus de prestige parmi les gens qui lisent les pièces, et à l'étranger, que parmi les familiers de la scène », (Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Stock, Delamain et Boutelleau, 1936, p. 503).

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Du drame-de-la-vie (pulsion rhapsodique et débordement) », *Cadernos de Literatura Comparada*, n^{os} 22/23, 2010, p. 19.

Annexes

Historique de *L'Envers d'une sainte*¹

Sous ce titre : *L'Ortie*, j'ai écrit à Coin-Sur-Seille, entre le 5 et le 25 mai 1891, la pièce avec laquelle j'ai fait ma première apparition sur la scène du Théâtre-Libre, sans autre modification que celle du titre qui est devenu *L'Envers d'une sainte*. J'ai oublié les circonstances qui ont provoqué dans mon esprit l'éclosion de ce drame, mais je me souviens que dès la première scène je me suis placé dans un intérieur bourgeois de petite ville lequel m'était bien connu et là, entouré de visages familiers, je n'ai eu qu'à écrire, en quelque sorte, sous leur dictée. Ainsi s'explique l'extrême rapidité de mon travail. Aussitôt terminé j'ai expédié mon manuscrit à l'Odéon, dont était directeur M. Marck, oncle d'un de mes amis. Je fondais sur cette parenté de grandes espérances qui furent vaines. *L'Envers d'une sainte* me fut retourné sans le moindre encouragement, et le manuscrit dédaigné alla rejoindre ceux qui attendaient le jugement d'Antoine. On sait que ce jugement fut favorable aux trois pièces qu'il avait entre les mains. Dès notre première entrevue je déclarais à Antoine que je m'en remettais à son expérience du soin de décider quelle pièce il valait mieux choisir.

.....

¹ François de Curel, *Théâtre complet II : L'Envers d'une sainte — Les Fossiles*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1920, (p. 41-42).

— Eh bien, choisissons *L'Envers d'une sainte*, répondit-il sans hésiter. C'est une pièce qui, dans l'état actuel du théâtre, n'a aucune chance d'être acceptée ailleurs que chez moi, tandis que *Sauvé des Eaux* et *La Figurante*, que vous retoucherez certainement, se placeront aisément sur de grandes scènes. Nous jouerons donc *L'Envers d'une sainte* : du coup vous serez classé comme écrivain, ce qui, pour un inconnu de la veille, ne laisse pas d'être un enviable résultat, mais on dira que vous n'êtes pas auteur dramatique, ce qui nous fera sourire, puisque vous savez que vos tiroirs renferment de quoi prouver le contraire... Les extraits de journaux, que je citerai plus loin, montreront à quel point Antoine avait été bon prophète. Il y a trois semaines, au moment où, l'épée au côté, et revêtu d'un habit brodé sur toutes les coutures, je me levais pour lire, devant une imposante assemblée, mon discours de réception à l'Académie française, une rapide vision a glissé devant mes yeux : Me voici, rue Blanche, dans la salle du Théâtre-Libre ; je suis assis sur une chaise, un manuscrit à la main et devant moi, trente à quarante personnes, auteurs, acteurs, actrices, attendent fiévreusement la lecture de *L'Envers d'une sainte* que, selon l'usage, je vais faire à mes futurs interprètes, avant d'entreprendre les répétitions. Depuis deux mois, Antoine raconte à qui veut l'entendre, qu'il a découvert un dramaturge de génie, et tous ceux qui, à n'importe quel titre, ont accès au Théâtre-Libre, sont accourus pour prendre la mesure du grand homme. Le voilà !... Il fourre le nez dans son chef-d'œuvre. Sa moustache et sa barbe tressaillent. Des sons inarticulés s'en échappent. À deux pas de lui à peine si on les entend. C'est la première fois qu'il s'adresse à un nombreux auditoire et il conserve le ron-ron sourd et monotone qu'il adoptait pour faire une lecture confidentielle à un ami discret. Les scènes de *L'Envers d'une sainte* ne sont pas folâtres, mais représentez-vous ce qu'elles deviennent lorsqu'on les psalmodie sur le ton des lamentations de Jérémie. Ô souvenir cruel !... Le premier acte s'achève dans la consternation. Alors Antoine vient à moi, me

retire le cahier des mains, en disant : « L'auteur ne sait pas lire, je vais continuer à sa place... » Je vous laisse à penser si je lui cède ma chaise avec joie. Bravement il entame le second acte.

Certes j'ai mérité ce qui m'arrive en lisant fort mal, mais horreur ! dès les premiers mots qu'il prononce, je découvre qu'Antoine ne lit pas mieux. Comment expliquer cela ?... Lui, un grand acteur !... Par la suite, j'ai eu maintes fois l'occasion de constater qu'un magnifique talent de comédien ne s'allie pas forcément à une virtuosité de lecteur. Seulement, l'apprendre à mes dépens ce soir-là... Enfin Antoine arrive au bout du troisième acte dans une désolation générale, que des applaudissements, qui n'ont rien de frénétique, s'efforcent poliment de pallier. N'empêche que venant à moi il me dit avec une satisfaction sans mélange : « Vous voyez, tout le monde trouve, comme moi, votre pièce admirable... » J'en reste pétrifié.

Jamais répétitions ne furent plus laborieuses que celles de *L'Envers d'une sainte*. En particulier, le rôle de Julie déroutait toutes les bonnes volontés. Je crois bien que nous avons essayé vingt-trois ou vingt-quatre Jules avant de nous arrêter à Mme Nancy Vernet. Les mois passaient, et les répétitions se succédaient interminablement. Dans l'entourage d'Antoine, certains petits confrères déclaraient que ma pièce n'était pas jouable, tout simplement parce que ce n'était pas une pièce, et ils ajoutaient en guise de refrain : « Antoine, vous voilà, pour la centième fois, victime d'un de vos emballements !... » Antoine laissait dire et poursuivait sa recherche d'une introuvable Julie. Parmi les nombreuses raisons que j'ai de garder à Antoine une inaltérable reconnaissance, je mets en première ligne ce fait que rien n'a jamais pu ébranler sa confiance en mon avenir. Comme tous les esprits très compréhensifs, il s'assimilait les idées d'autrui en y mélangeant beaucoup des siennes. Il avait l'emballement facile parce qu'il ne marchandait pas aux œuvres médiocres les somptueuses broderies de sa propre imagination. Mais le don de dépasser les œuvres médiocres ne peut qu'aider à en atteindre

de plus hautes. Voilà pourquoi les enthousiasmes d'Antoine loin de nuire à la carrière qu'il a parcourue, ont au contraire contribué à la rendre admirablement féconde. Il exerçait sur la troupe de son théâtre une prodigieuse influence, apôtre enseignant des doctrines nouvelles, et maître indiquant la manière de les appliquer. Ses moindres jugements étaient religieusement écoutés. Lorsqu'il annonçait la venue d'un homme de génie, autour de lui tous les regards s'illuminaient d'un éclat triomphal. Grâce à un petit acte joué au Théâtre-Libre, on avait, pendant un an, la sensation d'être un grand homme. Quant à moi, les heures glorieuses que j'ai vécues dans l'humble salle de la rue Blanche, restent les plus belles de mon existence littéraire. Ceux que j'ai connus là méritaient véritablement le nom d'artiste qu'usurpent tant d'illustres cabotins. Acteurs d'un théâtre qui ne payait pas, obligés de gagner leur vie en exerçant des métiers manuels, ils aimaient l'art d'une passion désintéressée, et jouaient avec tant de cœur qu'ils nous offraient des interprétations que les scènes les plus officielles étaient incapables d'égaliser.

Tel était le milieu agité et vibrant dans lequel je me trouvai brusquement transplanté dès les premières répétitions. Quel contraste avec l'atmosphère confinée dont je sortais !... On conçoit que la réaction ait été vive. J'entendais parler familièrement des héros de la littérature dramatique de l'époque : Dumas fils, Sardou, Meilhac, Halévy, Zola, Goncourt, etc. Ceux que je regardais la veille comme des dieux lointains, séjournant au sein des nuées, s'occupaient de moi, se faisaient raconter ma pièce, la discutaient d'avance. Antoine m'annonçait que mon titre était universellement condamné. Comment admettre *L'Envers d'une sainte* puisque la contrepartie qui serait *L'Endroit d'une sainte* ne saurait être tolérée ? L'objection était de Mendès. Elle ne me persuada pas.

Malgré l'énergante durée des répétitions, le temps ne me sembla pas long grâce à l'imprévu de la vie que je menais. Chaque lundi nous réservait une nouvelle Julie qui s'effondrait le samedi sous les malédictions d'Antoine. Enfin Mme Nancy Vernet fut

jugée de force à supporter ce rôle écrasant et *L'Envers d'une sainte* fut jouée le même soir que *Blanchette* de mon ami Brieux.

Pour ce dernier la cérémonie se termina par un triomphe. Quant à moi qui avais sur la conscience d'avoir parfois égayé les pièces qui m'ennuyaient, ce fut mon tour de voir la mienne copieusement emboîtée. La sensation ne fut cependant pas trop amère. La figure satisfaite d'Antoine qui, pendant les entr'actes, recueillait les impressions des critiques, m'avertissait que la situation n'était pas désespérée. Il me disait en riant : « Une foule de jeunes gommeux qui sont mes abonnés, se soucient fort peu de régénérer l'art dramatique. Ils viennent chez nous pour s'amuser et, dame, vous leur offrez Bérénice ! La plaisanterie est vraiment un peu forte, et ils ne vous l'envoient pas dire ! »

Une pièce austère comme la mienne devait forcément mettre les boulevardiers en verve. Voulez-vous quelques échantillons de ce qu'ils trouvèrent ? D'abord une agréable interversion : — Le cul d'une sainte par M. d'Enverel. Puis ceci : — La sainte dont on nous montre l'envers... Pour aboutir à des stupidités pures : — *L'envers d'une sainte*, — quelque chose comme l'omoplate, — de M. de Curel.

Voici sous quel aspect j'apparaissais à ces diseurs de bons mots : « *François de Curel*. — Bien bâti. Toute sa barbe qu'il tiraille nerveusement depuis le réveil jusqu'au coucher. Trente-huit ans, qu'il avoue. Très jovial, quoique faisant des pièces tristes. Actif : une pièce reçue à l'Odéon (?) et une autre déposée à la Comédie-Française. D'une grande simplicité bien qu'affligé d'une grosse fortune (!!!) N'est d'aucune école, ce qui lui donne une originalité. N'est pas encore jaloux de ses confrères, n'ayant débuté qu'hier. Signe particulier : a dans la vie une gaîté de vau-devilliste. » (*Figaro*, 3 février 1892.)

« *François de Curel*. — Trente-huit ans. Une figure effacée, calme, ronde de « petit chose » qui aurait enduré toutes les misères des humbles et n'a aucune confiance en soi-même. Les cheveux ras et toute la barbe. Des yeux tristes. Est cependant

heureux dans la vie, bien né et rente à souhait. Navre d'ailleurs les siens par ses chimères d'artiste, ses essais de théâtre. Fut ingénieur avant de se lancer dans la littérature et de déposer inutilement des manuscrits dans les théâtres subventionnés. Débute brillamment au Théâtre-Libre et n'en restera pas là.

« Signe particulier : Grand chasseur, ne connaît pas de plus grande joie que de traquer et d'abattre quelque rude et dangereux ragot dans ses terres. » (*Gil Blas*, 4 févr. 1892.)

« ... Si vous voulez, pour finir, quelques renseignements complémentaires sur M. de Curel, je vous dirai que c'est en littérature un travailleur infatigable (!!!) doublé d'un clairvoyant et d'un obstiné. Dans la vie privée il se montre l'un des plus accueillants, des plus courtois gentilshommes de notre fin de siècle. Aussi agréable causeur, du reste, qu'admirable styliste. Il est très simple, très modeste et pas « traqueur » pour deux sous ! Il se rend à sa répétition générale comme il irait à ... celle d'un autre. »

Lorsqu'après avoir confronté ces différentes images de ma propre personne, j'ouvre un livre d'histoire et lis le portrait de ... Cyrus, je l'avoue, j'ai de la méfiance !...

Et maintenant quelques extraits d'articles montreront qu'Antoine, en me conseillant de lui laisser représenter *L'Envers d'une sainte*, n'avait pas été mal inspiré :

Baüer écrit dans *l'Écho de Paris* du 4 février 1892. « Mettez à la tâche durant cent mois cent vaudevillistes, au bout de leur effort commun ils s'avoueront incapables d'écrire vingt lignes dignes de la forme et de la pensée du noble ouvrage de M. François de Curel. Enfin nous voici remontés dans la vraie voie d'art et de littérature, au-dessus du réalisme purement plastique, des exceptions répugnantes, des brutalités faciles, des incidents tétralogiques. Un écrivain s'est produit qui, tout de suite, a affirmé sa maîtrise, non par la notation plus ou moins réelle des faits, mais en nous disant la vérité sur une âme, en analysant ses mouvements et ses affections, dans une langue forte, claire et nerveuse, forme d'artiste et de penseur. Hier nous ignorions

jusqu'à son nom ; il vaut désormais pour nous comme sa pièce ; ce beau drame psychologique aura permis aux artistes de se compter et demeurera une des plus hautes et plus curieuses œuvres manifestées au Théâtre-Libre. »

Henry Fouquier dans *Le Figaro* du 3 février : « il est plus difficile de rendre compte de la pièce de M. de Curel, *L'Envers d'une Sainte*. L'œuvre, à mon sens, est tout à fait supérieure, non pas comme pièce de théâtre, mais comme étude de psychologie. Seulement on ne va pas aisément contre l'opinion du public, et cette impression est que *L'Envers d'une Sainte* est un drame fort ennuyeux. Ceci ne peut être dissimulé. Les gens qui vont au théâtre pour être amusés ou pour être émus par de gros, incidents dramatiques ne seront pas ici à leur affaire. Pour goûter *L'Envers d'une Sainte* il faut être de ceux qui trouvent que *Les Liaisons dangereuses* sont un des plus beaux livres du monde et qui ne reculent même pas devant la lecture de Grandisson.



34. Sarah Bernhardt et Henry Fouquier

Détail d'une série de photographies du panorama *Le Tout-Paris*
peint par Charles Castellani et présenté lors de L'Exposition Universelle de 1889

commons.wikimedia.org

« Le drame en effet est sobre d'incidents, pauvre de péripéties. Il est joué presque exclusivement par des femmes, des femmes dévotes et en deuil qui n'ont pas le moindre petit mot pour rire, comme *Les Corbeaux*, auxquels je n'hésite pas à le trouver très supérieur. Car son amertume ne vient pas de la scélératesse et de la platitude de quelques coquins ou de quelques êtres vulgaires, mais de l'aventure intérieure, — peut-on dire — d'une âme tourmentée de passion et qui, par deux fois, se donne à Dieu et se reprend à lui. »

Henry Céard dans *L'Événement* du 4 février : « La comédie de M. François de Curel témoigne d'une rare délicatesse d'esprit, d'une perspicacité psychologique tout à fait originale, d'une grande sincérité de sentiment et d'un grand respect pour la littérature. Les fabricants dramatiques pourront émettre toutes les justes observations qu'ils voudront, ils ne me persuaderont pas que cet auteur-là est dépourvu d'entente scénique qui a su rendre sensible les péripéties d'une action tout intellectuelle et rendre intéressantes les complications d'une intrigue sans manifestations extérieures et qui existe seulement dans le cerveau des personnages. »

Léon Bernard-Derosne dans *Gil-Blas* du 4 février : « *L'Envers d'une sainte* n'est point une œuvre parfaite, et il s'y trouve bien des maladresses et des invraisemblances. Malgré cela je n'hésite pas à dire qu'il y a dans cette pièce des parties tout à fait supérieures où se révèle une élévation de pensée peu commune. Il est vraiment fâcheux qu'une pareille œuvre n'ait pas été représentée devant le public. »

Jean Jullien dans *Le Paris* du 4 février : « ... Tel est le scénario de cette pièce, la plus originale et la plus forte que nous ayons vue depuis longtemps. On peut contester la charpente du drame, on ne peut contester l'étude des caractères si vivants et si vrais, on ne peut nier certaines qualités scéniques, on ne peut refuser à *L'Envers d'une Sainte* d'être une œuvre littéraire de premier ordre. »

Il est difficile de donner un large extrait de Jules Lemaître, les appréciations étant mêlées au récit de l'action, voici la conclusion de l'article : « C'est égal, le drame est vraiment beau et d'une qualité exquise, et s'il avait été signé Ibsen... » (Jules Lemaître, *Les Débats*, 8 février.)

De Sarcey dans *Le Temps* du 8 février : « Il n'y a qu'un mot, et je le prends dans la langue verte pour qualifier *L'Envers d'une sainte* : C'est crevant ! Je n'ose pas dire que c'est sans talent parce qu'il y a là-dedans certaines qualités de style sobre et ferme qui marquent un écrivain. Mais un écrivain dramatique, jamais !... »

Henri de Bornier dans *La Patrie*, 8 février. « *L'Envers d'une sainte* est donc l'œuvre d'un penseur et d'un lettré ; avec peu de changements elle serait l'œuvre d'un auteur dramatique. »

René Doumic dans *Le Moniteur Universel* du 8 février : « ... Toutes ces réserves faites, il reste que *L'Envers d'une sainte* se recommande par les qualités les plus rares : une conception de l'art très élevée, une belle curiosité des secrets de la vie intérieure, une hardiesse à mener jusqu'au bout l'étude d'un cas de psychologie, une vigueur d'analyse poussée à fond et enfin ce don qui consiste à souffler la vie à un être d'imagination. M. de Curel n'avait encore rien fait représenter. C'est un début qui le classe tout de suite en belle place. Ce nouveau venu n'est pas le premier venu, il s'en faut. »

De Verhaeren, lorsque Antoine a joué *L'Envers* à Bruxelles en 1892 : « Des deux pièces jouées lundi soir, la première seule valait. Aussi l'a-t-on accueillie avec froideur. Quelques-uns affirmaient : « Si c'est là du théâtre libre qu'on n'en parle plus ! » En vérité on devrait ne parler que de celui-là. *L'Envers d'une sainte* est une œuvre toute serrée de psychologie. C'est un drame dans une conscience. M. de Curel a parfaitement et intelligemment procédé en choisissant une préfecture quelconque pour milieu. Et son étude d'ex-religieuse est forte et minutieuse. Aucune exagération, aucune ficelle. C'est le train ordinaire des choses, le quotidien travail d'un souvenir dans une conscience, les modifications et

souvent les voltefaces qu'amènent certaines conversations et, certaines confidences qui nouent l'intérêt de l'œuvre. Tout se meut lentement, pas à pas. Les caractères sont montrés sous différents aspects de vice ou de vertu sans qu'il y ait rhétorique ni mots d'auteur. Chaque personnage trempe en son milieu d'âme, les doux, les pardonnants, les scrupuleux, les raisonnables, les vindicatifs, les exaltés. Pas de vertus, ni de vices extrahumains. Chacun a ses torts, même l'admirable Jeanne Laval, et chacun ses vertus, même la terrible Julie Renaudin. Celle-ci, au reste, domine les trois actes. Elle est fouillée dans sa volonté, dans son orgueil, dans son astuce, dans son amour et dans sa chair. Ce qu'elle a fait là-bas, dans le couvent, on le devine ; ce qu'elle va accomplir dans le monde, on le prévoit. Tous ces changements de situation d'âme sont amenés logiquement par des moyens très simples, jusqu'à cette dernière fureur, jusqu'à l'étranglement cruel d'une petite fauvette que sa mère lui amène des champs pour qu'elle l'élève et la soigne. Dans ce dernier acte qui loin d'être futile est très explicite, le fond essentiel de cette maîtresse femme, de volonté méchante et de cœur étouffé, une définitive fois, apparaît. »

Bref, tout le monde était d'accord pour attribuer à mon œuvre un réel mérite, mais aussi pour constater qu'elle était d'une digestion pénible. Sarcey n'avait pas tort : « Une pièce crevante ! » Les acteurs qui la jouaient en tournée étaient unanimes à en convenir. De plus, en relisant ma pièce après bien des années, je faisais une découverte : le caractère de Julie n'était pas du tout celui que j'avais eu l'intention de peindre. Ma plume, alors novice, avait trahi ma pensée. À vrai dire j'aurais dû m'en apercevoir plus tôt, car les avertissements ne m'avaient pas manqué. Celui-ci entre autres : À l'époque où Mme Pasca jouait *L'Invitée* avec un admirable talent, il m'arriva de lui dire que son succès dans le personnage de Mme de Grécourt me donnait l'immense désir de la voir dans le personnage de Julie. Sans hésiter elle répliqua : « Oh ! cela, jamais !... Je serai fière de jouer tous les rôles que vous me confierez, tous, excepté celui de cette méchante femme !... »

Méchante femme, la malheureuse Julie !... Ma sainte !... En écoutant cette énormité je pensai : « Mme Pasca est une sottise !... Elle n'a rien compris ! » Hélas ! elle n'avait que trop bien compris, et le sot c'était moi. Lorsque j'intitulais ma pièce *L'Ortie* je constatais, implicitement, un fait sur lequel je me suis obstiné, pendant des années, à ne pas ouvrir les yeux : dans la version de *L'Envers d'une sainte* représentée au Théâtre-Libre, Julie est incontestablement une méchante femme. [...]

Il n'y a pas à en douter, Julie se venge de propos délibéré et goûte un plaisir infernal à se venger. Certes, un pareil caractère n'a rien d'improbable et l'accueil fait à ma pièce prouve qu'elle ne heurtait pas la vraisemblance. Je crois cependant qu'une pieuse femme qui, pendant des années, s'est consacrée au service de Dieu d'un cœur sincère et dont l'âme est pétrie de nobles sentiments, ne doit pas pécher avec un grossier cynisme. Si elle commet une faute, ce qui est fort possible puisque « le juste, pèche sept fois par jour », elle subira l'entraînement des passions, que la nature a mises en elle et frémira d'horreur aussitôt qu'elle aura conscience d'avoir failli. Voilà ce que dès l'origine, j'avais prétendu montrer. J'ai donc écrit cette nouvelle version de *L'Envers d'une sainte* en me proposant de peindre une femme volontairement sainte, criminelle inconsciente, sacrifiée et passionnée, réclamée par l'homme et confisquée par Dieu. En même temps je me suis efforcé de rendre ma pièce moins ennuyeuse en l'allégeant de beaucoup de redites, et en supprimant une confidente inutile, tante Noémie. Le personnage de Georges Pierrard a également disparu. On ne le voyait que dans la scène citée plus haut, et il était d'ailleurs triomphalement accueilli par le public ravi de lui entendre jeter à la face de Julie de dures vérités. Comme j'espère que Julie ne mérite plus qu'on les lui dise, j'ai pensé que l'intervention de Pierrard n'était plus justifiée et le drame ne comporte plus que des rôles de femmes. Dans la version primitive le dénouement était provoqué par le touchant récit que faisait Christine des suprêmes volontés exprimées par

son père à son lit de mort. Julie en apprenant que son ancien fiancé était mort en la regrettant, sentait ses désirs de vengeance faire place au repentir. Un critique déclarait que rien n'empêchait Christine de raconter cela dès le premier acte et qu'alors il n'y avait plus de pièce. Eh bien, c'est, à présent, dès le premier acte que se place la confiance de Christine, et la pièce n'en va pas moins son petit bonhomme de chemin, ainsi, d'ailleurs, que le critique, lequel continue à distribuer le blâme et l'éloge.

Historique de *L'Invitée*²

L'Envers d'une sainte avait été représentée en janvier 1892. Au cours des répétitions de cette pièce j'avais écrit *Les Fossiles*, et pendant l'été qui suivit, du 15 mai au 9 juin 1892, j'ai composé *L'Invitée*.

Étant à la recherche d'un sujet, j'ai réfléchi qu'après avoir montré, dans *L'Envers d'une sainte*, une âme d'amoureuse conservée par la vie religieuse, il pouvait être intéressant d'étudier une âme intellectuellement et passionnellement au niveau de la première, mais distraite par une existence mondaine. C'est ainsi que je suis arrivé à concevoir l'aventure d'une Mme de Grécourt rompant avec son milieu, et renonçant pour l'éternité à l'homme de son choix, absolument comme Julie Renaudin. En celle-ci j'avais peint un caractère concentré dans l'étuve monacale, tandis que la première laisse voir ce qui reste d'un caractère de même espèce après des années dissipées en vaines coquetteries.

L'Invitée à peine terminée, je la lisais à quelques amis du Théâtre-Libre, au premier rang desquels se trouvait, bien entendu, Antoine. Effet médiocre. La pièce paraissait grise. Malgré ce mauvais présage, je la portais immédiatement à la Comédie-Française et bientôt se répandait le bruit que j'avais présenté

.....
² François de Curel, *Théâtre complet III : L'Invitée — La Nouvelle idole*, Paris, Albin Michel, 1918, (p. 7-22).

une très jolie pièce que l'on recevrait certainement, et sur laquelle les sociétaires ne tarissaient pas d'éloges. La nouvelle ne tarda pas à m'être confirmée par M. Paul Perret, qui venait d'être nommé lecteur au Théâtre-Français. Mon œuvre avait été une des premières soumises à son jugement, il avait conclu en sa faveur, et il était ravi de me l'annoncer.

Cependant les semaines passaient sans m'apporter la notification officielle de la réception, et ma patience, qui n'était pas, en ce temps-là, de premier ordre, commençait à se lasser, lorsque M. Carré, directeur du Vaudeville, me demanda si je n'avais pas une pièce à lui proposer. Mais si, j'en avais une, et le bon apôtre ne l'ignorait pas ! Puisqu'on ne daignait pas me renseigner sur le sort de *L'Invitée* n'était-il pas de bonne guerre de la porter là où l'attendait, à coup sûr, un accueil plus empressé ? Et, en effet, à peine avais-je remis mon manuscrit à M. Carré que je recevais le billet suivant :

« Jeudi.

« Cher Monsieur de Curel,

« Je n'ai pas pu attendre à demain et je me suis enfermé chez moi aujourd'hui pour vous lire. J'en ai été récompensé. Je viens de passer deux heures délicieuses. Non seulement je suis prêt à recevoir *L'Invitée* au Vaudeville, mais à monter la pièce immédiatement de façon à la jouer le plus tôt possible. Je crois avoir une bonne distribution à vous offrir. Voulez-vous me faire le plaisir de passer demain vendredi au Vaudeville à 3 h. 1/2, nous causerons de tout cela. L'important pour moi serait que vous décidiez sans retard, car j'ai hâte de savoir quelle pièce je mettrai lundi en répétition et je désirerais beaucoup que ce soit la vôtre.

« Croyez-moi votre tout dévoué,

« Albert Carré. »

Il dépendait de moi d'être joué pour la première fois sur une grande scène ; on était au jeudi et l'on m'offrait de commencer les répétitions le lundi suivant. Vous devinez la réponse. J'étais d'autant moins disposé à me montrer intraitable que Carré me

promettait, dans le rôle de Mme de Grécourt, une très grande comédienne, Mme Pasca. Sans balancer, j'adressais à M. Claretie la lettre que voici :

« Monsieur,

« Le théâtre du Vaudeville m'offre de jouer immédiatement *L'Invitée*. Vous savez l'importance que j'attache à être admis au Théâtre-Français, mais, depuis quatre mois, j'attends en vain une décision et il me paraît imprudent de refuser un avantage considérable pour un espoir qui peut être déçu. Je viens donc, à mon grand regret, vous demander *L'Invitée*, sans renoncer à vous proposer tôt ou tard une nouvelle comédie.

« Veuillez agréer, etc... »

L'existence que je menais loin des intrigues du boulevard ne me permettait pas de mesurer la perplexité dans laquelle une pareille lettre plongeait M. Claretie. Elle arrivait à la suite d'une campagne de presse extrêmement violente contre la Comédie-Française et son administrateur, auquel on reprochait d'arrêter son choix sur des pièces détestables qu'il entourait de mises en scènes surannées, alors que le Théâtre-Libre, avec de faibles capitaux et servi par des acteurs novices, trouvait moyen d'émouvoir profondément le public en lui offrant des œuvres originales dans des cadres infiniment pittoresques. Ceux que tentait la brillante situation d'administrateur de la Comédie-Française suivaient mon évolution avec une bienveillance toute particulière, et ne demandaient qu'à favoriser mes entreprises. Les théâtres subventionnés m'avaient refusé *L'Envers d'une sainte* et *Les Fossiles*, deux œuvres qui, grâce à Antoine, avaient passionné l'opinion, voilà qu'on me laissait reprendre *L'Invitée*. Qu'allait-il advenir si cette dernière pièce rencontrait le même accueil que ses devancières ? M. Claretie se le demandait avec une anxiété que sa réponse ne parvenait pas à dissimuler. Qu'on en juge :

« Monsieur,

« Il n'y a pas un mois que la commission d'examen a conclu, sur le rapport d'un de nos lecteurs, à la lecture de votre pièce,

et, depuis un mois, j'ai attendu l'occasion de vous fixer un jour. Les nécessités d'un théâtre où les membres du Comité sont pris par des répétitions urgentes ne permettent pas toujours à l'administrateur de précipiter les lectures. Vous aviez été déjà retardé, mais pour une autre cause, et la mort, une invitée qui s'invite elle-même, nous avait pris votre premier lecteur. Dès que le successeur de M. Lavoix a été nommé, il a lu votre pièce et a conclu en sa faveur. Je ne sais quel eût été le résultat final, mais je puis le prévoir. Il est certain que les membres du Comité étaient et sont tout à fait sympathiques à l'auteur des *Fossiles* et, quant à moi, personnellement, après avoir lu *L'Invitée*, j'aurais été heureux de voter pour cette œuvre d'une rare valeur. La Comédie-Française fait parfois, malgré elle, attendre ses décisions, mais ces retards, auxquels sont habitués, sans se plaindre, les auteurs de la maison, ont bien leurs compensations, l'heure une fois venue. Un théâtre de répertoire où l'administrateur doit consulter un comité ne saurait aller aussi vite en ses réponses qu'un théâtre où le directeur se décide immédiatement et décide sur la présentation d'un manuscrit. Vous trouvez, Monsieur, une occasion propice, vous avez raison de la saisir, mais je regrette votre impatience.

« Je vous écris de chez moi, et ne peux vous retourner, avec cette lettre, votre manuscrit qui est au théâtre. Je serais heureux que vous puissiez me le redemander demain vous-même avant 4 heures. Il me serait très agréable de faire votre connaissance personnelle et de vous serrer la main. Je vous rendrais *L'Invitée* puisque vous le voulez, mais je tiendrais à vous redire ce que je vous écris ici : il y a, à la Comédie-Française, un administrateur qui vous garde le tour de lecture que vous aviez hier. Que ce soit *L'Invitée* ou une œuvre nouvelle que vous nous apportiez, vous pouvez compter sur une amitié militante. Et puisque vous vous plaignez — sans aigreur du reste — d'avoir attendu, c'est nous, Monsieur, qui vous attendrons.

« Agréez, je vous prie, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

« J. Claretie. »

J'étais rompu au métier d'aller reprendre des manuscrits dans les théâtres, mais jamais on ne m'avait si aimablement convié à l'exercer. Le lendemain, à l'heure dite, je gravissais allègrement l'escalier du Théâtre-Français. M. Claretie, occupé, me fit prier d'attendre et l'on m'introduisit dans le bureau du secrétaire, M. Monval, lequel, ne me connaissant pas de vue et ignorant qui j'étais, ne prêta pas la moindre attention à l'hôte obscur qui s'installait dans un coin.

Surviennent Mlles Reichemberg et Müller, qui, pas plus que Monval, ne s'occupent de moi.

— Pourquoi a-t-on refusé la pièce de M. de Curel, demande Mlle Reichemberg, on dit que c'est charmant ?

— Refusé !... réplique Monval. On n'a pas refusé. M. de Curel nous la reprend. Et il se met à raconter comment j'ai perdu patience, puis il passe au récit de la pièce elle-même, qu'il analyse acte par acte. Il en était au dénouement contre l'immoralité duquel protestaient les deux ingénues, je ne me rappelle plus au nom de quel principe, lorsqu'on me prévint que M. Claretie m'attendait.

La scène à laquelle je venais d'assister m'avait mis en gaîté, et mon interlocuteur, que je rencontrais pour la première fois, contemplait avec quelque surprise ma face hilare, peu en rapport avec la gravité des circonstances. Pourtant il s'excusait de m'avoir fait attendre.

— Je devrais vous en remercier, m'écriai-je. Mon entrée dans la maison est très amusante. Le comique de Molière déteint jusque sur vos bureaux.

M. Claretie écouta ma narration d'un air austère et, lorsque j'eus fini, déclara que M. Monval avait manqué au plus sacré de ses devoirs en livrant aux oreilles d'un étranger le secret d'une œuvre confiée à sa discrétion. C'était vrai, mais je n'avais pas eu la moindre idée de me plaindre, sachant fort bien que dans les théâtres il n'existe pas de secrets. En tout cas, la glace était rompue, l'entretien se poursuivit de la façon la plus pacifique et

sa conclusion fut que ma prochaine pièce était reçue d'avance à la Comédie-Française.

Le lendemain, je recevais de M. Monval la lettre suivante :

« Mardi, 20 décembre.

« Monsieur,

« M. l'administrateur général me dit que vous n'avez pas reçu la lettre par laquelle j'avais l'honneur de vous informer que votre comédie *L'Invitée* était admise à la lecture devant le Comité. Je suis pourtant bien sûr de vous avoir écrit le 31 octobre dernier, comme à tous les auteurs dont il avait été question dans la séance de la veille.

« J'avais même commencé par vous, Monsieur, parce que vous étiez le seul auquel j'eusse une bonne nouvelle à donner. Ce qui fixe absolument mon souvenir à cette occasion c'est que c'est la seule fois que j'ai eu l'honneur de vous écrire.

« Je vous prie d'agréer, Monsieur, avec tous mes regrets d'un contretemps fâcheux, qui ne m'est pas imputable, l'assurance de ma considération distinguée.

« Le secrétaire du Comité.

« MONVAL. »

Cette lettre n'est pas l'épisode le moins comique de l'aventure et ne prouve-t-elle pas qu'au théâtre la violation d'un secret paraît bien peu de chose ? Une lettre omise ou perdue vaut la peine qu'on en parle, mais M. Monval ne dit mot de la conversation surprise par l'obscur inconnu.

D'ailleurs les polémiques relatives aux raisons que j'avais eues de reprendre *L'Invitée* n'en restèrent pas là, et je retrouve dans mes papiers différentes lettres dans lesquelles M. Claretie revient sur ce sujet ; je retrouve également une note parue dans *Le Figaro* du 21 janvier, après la représentation de la pièce, note émanant de la Comédie-Française et que voici :

« On a dit, à propos de *L'Invitée* que la Comédie-Française avait quasi refusé la remarquable pièce de M. de Curel. La vérité est qu'elle l'eût jouée et qu'elle allait la recevoir, lorsque l'auteur a porté son œuvre au Vaudeville.

« *L'Invitée* n'avait pas été apportée à M. Jules Claretie personnellement. M. de Curel l'avait déposée au théâtre et M. Lavoix, le seul lecteur survivant alors à M. Decourcelle, décédé, en avait seul pris connaissance. Lorsque M. Claretie apprit par M. Paul Perret, successeur de M. Lavoix, que M. de Curel apportait une pièce à la Comédie, il en fut charmé et il n'attendait que la fin des répétitions de *Jean Darlot* et du *Monde où l'on s'amuse* pour faire lire *L'Invitée*, lorsqu'à son grand regret il reçut une lettre de M. de Curel lui redemandant son manuscrit déjà porté et reçu au Vaudeville sans avis préalable.

« La réponse de l'administrateur de la Comédie établit en termes précis et courtois la situation des deux partis. À ce titre nous croyons intéressant de la donner. »

Suivait le texte de la lettre que j'ai citée plus haut. Si j'insiste peut-être plus qu'il ne semble utile sur cet incident, c'est qu'il a eu, sur le côté matériel de ma carrière d'auteur dramatique, un fâcheux retentissement en me plaçant pour de longues années eu état d'hostilité latente avec un théâtre que j'avais intérêt à me rendre favorable. Certes, je n'étais pas officiellement brouillé avec la Comédie-Française, mais elle a joué *L'Amour brode* qu'elle aurait eu de bonnes raisons pour ne pas jouer, et, en revanche, elle a refusé *La Figurante* et laissé passer *Le Repas du lion* ainsi que *La Nouvelle idole*. Rempoter un triomphe comme celui qu'au Vaudeville me valut *L'Invitée*, cela s'appelle manger son blé en herbe.

Car ce fut un triomphe. En dépit de la légende qui veut que je n'aie jamais assisté à une de mes premières et qui m'envoie régulièrement passer au Moulin-Rouge les heures pendant lesquelles se décide le sort de mes œuvres, j'ai écouté dans la loge de M. Carré la première de *L'Invitée*. Rarement j'ai contemplé salle plus emballée, et d'autres que moi ont emporté de cette soirée la même impression, car, le lendemain, un compte rendu commençait par ces mots :

« Oui je viens dans son temple adorer Curel. » L'ensemble de la presse était à l'unisson.

Henry Fouquier, dans *Le Figaro*, disait :

« Très applaudi, il y a quelques semaines au Théâtre-Libre, avec *Les Fossiles*, M. de Curel vient d'obtenir au Vaudeville un des plus beaux succès auxquels nous ayons assisté depuis longtemps. Ce succès, il eût dû l'avoir à la Comédie-Française où son œuvre fut d'abord présentée. Elle n'y a pas été refusée ainsi que je l'ai entendu dire. Mais à la Comédie on est un peu solennel. Avoir un manuscrit le soir, le lire, se passionner pour l'œuvre, inviter l'auteur à déjeuner pour le lendemain, finir la distribution entre la poire et le fromage et répéter huit jours après, ce sont de 6 manières que peut se permettre un directeur de théâtre quelconque, mais qui paraîtraient, à la Comédie, la fin du monde ! On a donc fait attendre la lecture à M. de Curel ; il s'est impatienté. Des amis de l'auteur, peut-être, n'ont pas été fâché d'enlever à la Comédie une pièce qu'il eût été habile à elle de jouer. M. Carré avait Mme Pasca, qui est admirable dans son rôle, et la nouveauté la plus remarquable de l'année, dans le genre sérieux, n'a pas été donnée à la Comédie. L'aventure n'est pas nouvelle, elle ne restera pas unique.

« Maintenant le grand public ratifiera-t-il l'immense succès de la première ? On peut se demander si les *Liaisons dangereuses*, un des plus beaux livres qui soient au monde, seraient goûtées en roman-feuilleton, autrement qu'en ses parties libertines, et si la sublime psychologie en serait appréciée dans la foule ? Je crois que oui, si on prenait soin de faire bien entendre à celle-ci que l'œuvre s'impose aux esprits supérieurs dont chacun veut être ».

— Pessard, dans *Le Gaulois* :

« Il faut s'arrêter avec curiosité devant le jeune écrivain dont la venue récente, dans le monde des lettres, a été saluée par une unanime sympathie, nuancée de respect. Presque ignoré, il y a deux ans, M. François de Curel a forcé, depuis, les portes de la célébrité, en donnant coup sur coup, trois œuvres de haute portée intellectuelle et de puissante exécution artistique. *L'Invitée*,

qui succédait hier soir, aux *Fossiles* et à *L'Envers d'une sainte*, consacre définitivement sa jeune gloire. Nous sommes certains, désormais, qu'il ne s'agit pas d'une de ces heureuses rencontres qui font Arvers célèbre pour un sonnet unique ou, après les *Iambes*, laissent Auguste Barbier, dans la pénombre.

— Céard, dans *L'Événement* :

« Il faudrait, pour parler de la pièce de M. de Curel, avoir quelque chose de la supériorité et de l'élévation de son style. Ce sujet épineux de la mère rendue à la maternité par l'intelligence, et arrivant au dévouement par la grandeur philosophique de son indifférence, M. François de Curel, l'auteur déjà remarqué de *L'Envers d'une sainte* et des *Fossiles*, l'a traité avec une originalité et une maîtrise qui le mettent définitivement au premier rang parmi les jeunes auteurs dramatiques. »

— Bernard-Derosnes dans le *Gil Blas* :

« La comédie jouée hier, non seulement accuse avec éclat les fortes qualités que nous avons louées chez M. de Curel, mais elle en révèle encore de nouvelles et d'un genre différent. Aujourd'hui, il n'y a plus de doute possible et c'est avec une entière sécurité que je répète à l'auteur de *L'Invitée* ce que j'ai dit à l'auteur de *L'Envers d'une sainte*. Par la pénétration de son esprit, la hauteur de ses vues, l'originalité vigoureuse de sa pensée, la largeur loyale de ses moyens, la délicatesse de sa sensibilité, la sûreté de son analyse, la robuste concision de son style et surtout par la faculté qu'il a de revêtir tous ces dons d'une forme vivante et dramatique, M. de Curel est destiné à occuper une grande place au théâtre. Parmi les jeunes auteurs, la place qu'il occupe dès aujourd'hui est même, et sans comparaison possible, la première. Est-ce donc à dire que *L'Invitée* soit un chef-d'œuvre ? Mon Dieu ! non, *L'Invitée* n'est pas un chef-d'œuvre, mais dans les trois actes de cette curieuse et attachante comédie, il se trouve, et en abondance, des scènes où se fait jour une inspiration supérieure, qui, lorsqu'elle sera tout à fait maîtresse de soi, pourrait bien se fixer dans une œuvre parfaite. »

— Dans les *Débats*, Jules Lemaître s'exprimait en ces termes :
 « Elle m'a plu infiniment, cette ironique et mélancolique comédie de *L'Invitée*. Quel dommage seulement que le postulat moral en soit si dur !... Singulière pièce ; si on la jugeait d'après les règles expérimentales du théâtre, elle paraîtrait pleine de défauts. J'ai dit la dureté du postulat. Puis, le théâtre, comme on sait, vit d'action, au contraire du roman qui vit de passivité. Or, il n'y a d'agissant dans *L'Invitée* que les deux jeunes filles. Les autres « sont agis » bien plus qu'ils n'agissent. Anna passe son temps à se regarder sentir, tout en se moquant. La pièce est très difficile à raconter (je m'en suis aperçu !). Il faut un véritable effort pour distinguer où « aboutit » chaque scène en particulier, et il ne serait pas commode d'en tracer le « graphique ». Les deux scènes d'Anna avec son mari, puis avec ses filles, au second acte, semblent se répéter au troisième. Les attitudes respectives des personnages sont les mêmes, et il n'y a qu'une nuance nouvelle assez légère, dans leurs sentiments. Pourtant la pièce est bonne, puisque nous l'avons tant aimée. *L'Invitée* est un éminent exemple de ce que le théâtre peut conquérir sur le domaine propre du roman. Songez que si ces empiétements n'étaient jamais essayés, le théâtre ne bougerait pas, n'aurait pas bougé depuis deux siècles. Enfin, il y a dans *L'Invitée* un charme de tristesse, pénétrante et enveloppante à la fois. La mélancolie y est partout comme à fleur d'ironie. Tristesse salutaire et libératrice, au bout du compte. La malfaisance des passions éclate là, mieux encore que leur vanité. Nous y apprenons ce que c'est que de revoir ses sentiments, ses folies et ses souffrances de vingt ans avec des yeux de quarante ans, et comment une âme qui se croyait morte peut renaître de cette épreuve même et que de bonté on peut faire encore avec du désenchantement. »

Dans ce concert, une note discordante, celle de Sarcey. Ma gaîté naturelle était sympathique à l'oncle, en retour sa bonne humeur me plaisait. Nos rencontres étaient cordiales et si, devant la rampe, nous étions le plus souvent adversaires, à table

notre accord était parfait. Seulement, la Comédie-Française végétait sous son protectorat, il s'était constitué son défenseur attitré et le succès de *L'Invitée* le gênait considérablement. Déjà, pendant les répétitions, alors qu'il ne pouvait connaître le texte de la pièce, une personne de son intimité m'avertissait que j'aurais un mauvais Sarcey, en me conseillant de l'aller trouver pour tâcher de le convertir. Ce genre d'apostolat n'est pas dans mon caractère et je m'étais tenu coi.

On lisait donc dans *le Temps* :

« Le Vaudeville nous a donné *L'Invitée*, drame en trois actes de M. de Curel, l'auteur des *Fossiles*. La pièce a réussi le premier soir d'une façon éclatante. Ce n'étaient qu'applaudissements à chaque mot du dialogue et rappels répétés à la chute du rideau. Et dans les couloirs on s'extasiait, on criait au chef-d'œuvre. À Dieu ne plaise que je m'inscrive en faux contre cet enthousiasme. J'estime infiniment le talent de M. de Curel ; j'ai beaucoup aimé *Les Fossiles*, qui me semblent encore aujourd'hui propres à fournir une longue carrière si l'auteur y pratiquait quelques retouches indispensables. Je suis convaincu, en revanche, que *L'Invitée*, malgré tout le tapage mené autour d'elle, n'ira pas très loin. Je puis me tromper, et j'ajouterai même que je souhaite de me tromper, tant j'ai de sympathie pour l'auteur. Mais je crois bon de le mettre en garde contre sa facilité à se contenter du premier jet. Il a des idées originales et curieuses ; il possède, et c'est là son principal mérite, une langue qui est bien à lui ; la phrase qui est compacte et ramassée toujours, lumineuse quelquefois, renferme beaucoup de sens et passe par-dessus la rampe... Le dialogue est charmant par endroits, mais ce que je suis agacé de marcher à tâtons !... Cette dilettante m'est insupportable avec sa curiosité doublée d'orgueil. Je trépigne d'impatience !

« Ah ça ! Tu n'auras donc pas un sentiment humain ?³ Tu as donc sucé le lait de la nourrice de Maurice Barrés ?... Si tu savais

.....

³ La curiosité et l'orgueil n'en sont-ils pas ? (note de l'auteur).

comme toutes tes subtilités de sentiments, tous tes raffinements de pensées, toutes tes complications de caractères, tous tes mystères de cœur irritent mon gros et droit bon sens. »

Sarcey était le seul critique dont l'opinion eût le pouvoir de modérer l'élan des foules, et il contribua certainement à diminuer le nombre des représentations de ma pièce dont la subtilité de sentiments suffisait amplement, il faut bien l'avouer, à refroidir le public. *L'Invitée* eut, au Vaudeville, environ 43 représentations, ce qui était peu après l'enthousiasme du départ.

On lira peut-être avec intérêt une lettre qu'Alexandre Dumas écrivait à M. Carré, en sortant d'une soirée passée au Vaudeville.

« Mon cher filleul,

« Vous aviez raison, j'ai passé une excellente soirée. Faites bien tous mes compliments les plus vifs et les plus sincères à l'auteur. Sa pièce est pour moi tout à fait de premier ordre. La donnée est originale, claire, intéressante dans tous ses mouvements et dans ses détails. L'exécution est d'un goût, d'une simplicité, d'une mesure remarquable. Il y a là toutes les indications ou plutôt tous les signes d'un véritable auteur dramatique. L'apparition de ce mari qui a causé tant de catastrophes, avec son poisson à la main, est une trouvaille du meilleur comique, de la meilleure observation, de la plus implacable satire sous sa forme gaie. Vous tenez un long succès et de très bon aloi.

« Bien à vous.

« A. Dumas, p... »

« Toute la pièce est jouée remarquablement. Il faut cependant que les deux jeunes filles repassent un peu leur billard. »

Pour comprendre le post-scriptum il faut savoir qu'au commencement du second acte la mise en scène comportait une partie de billard que faisaient Marguerite Caron et Léonie Yahne en échangeant leurs répliques, pendant que les rires ironiques du public saluaient les ratés opiniâtres de ces demoiselles.

Historique de *Sauvé des eaux* — *L'Amour brode* — *La Danse devant le miroir*⁴

Trois étapes d'un drame, jalonnant l'évolution d'un esprit.

Au printemps de 1889 j'ai écrit au château de La Trappe-rie, dans les Ardennes belges, et au château de Coin-sur-Seille, à trois lieues de Metz, une pièce qui s'est appelée, tantôt *Sauvé des eaux*, tantôt *Une Épave*. J'ai complètement oublié comment m'a été suggéré ce sujet redoutable. En parcourant la liasse épaisse de mes brouillons, je constate que plusieurs tentatives ont précédé la rédaction dont je vais parler. Cela n'a rien de surprenant puisque *Sauvé des eaux* était ma première œuvre dramatique. Avec la candeur d'un débutant, j'avais précisément choisi le sujet le plus intraitable qui se puisse concevoir. Et encore, *Sauvé des eaux* n'a-t-il été qu'un brouillon plus présentable que les autres. Avant d'aboutir à *La Danse devant le miroir*, par le canal de *L'Amour brode*, que de transformations, que d'infructueux essais !... Je vais les passer en revue pour l'édification de ceux qu'intéresse la manière dont se développent les esprits, abstraction faite de ce qu'ils valent.

En 1889, je ne connaissais absolument personne dans le monde de la littérature ou des théâtres, et j'ignorais l'art de se créer des relations utiles, art que je vois les jeunes pratiquer avec tant de maîtrise autour de moi. À partir du moment où j'ai commencé à être un auteur connu, j'ai été assiégé par des apprentis qui m'apportaient des œuvres dramatiques, généralement informes. Je n'avais pas cet aplomb-là, et il ne me venait même pas à la pensée qu'on pût l'avoir. Les concierges des théâtres étaient mes seuls confidents. J'ai déposé *Sauvé des eaux* chez le concierge de l'Odéon, en même temps que *La Figurante* écrite quelques mois

.....

⁴ François de Curel, *Théâtre complet I : La Danse devant le miroir* — *La Figurante*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1919, (p. 3-19).

plus tard. Des semaines s'écoulèrent, puis une formule imprimée me fit savoir que je pouvais reprendre le manuscrit de *La Figurante*. Au bas de la page une ligne tracée à l'encre ajoutait que le manuscrit de *Sauvé des eaux* était « réservé ».

Ô bonheur !... Réservé et non refusé !... Mais pourquoi pas reçu ?... Angoissant mystère !... Je me précipite à l'Odéon pour tâcher d'apprendre ce que signifie ce diable de « réservé ». Introduit auprès de Porel, alors directeur du théâtre, je reçois un charmant accueil. Avec la plus franche cordialité, il me déclare que *La Figurante* ne vaut rien, mais que *Sauvé des eaux* manifeste les plus heureuses dispositions, ainsi que je pourrai le constater par les éloges que prodigue, dans son rapport sur ma pièce, M. de Lapommeraye, lecteur de la maison. En même temps il me remet ce rapport et m'autorise à le conserver. Il est dans mes archives.

Tout cela ne me fait pas oublier que je suis accouru pour poser une question et je la pose. Que signifie le mot « réservé » ?

— Mon cher enfant, répond Porel avec un honnête regard, qu'allez-vous faire de votre pièce si je vous la rends ?

À la rigueur le concierge du Théâtre-Français me reste comme suprême ressource, mais quel moyen désespéré !... Devant mon geste d'accablement, Porel reprend, d'un ton paternel :

— Eh bien voilà !... Réservé veut dire que, n'ayant pas de meilleure destination à lui donner, vous me laissez votre pièce. Je ne la reçois pas... Je ne vous promets rien... Mais enfin, elle restera là, sur mon bureau, à portée de ma main... et un jour, on ne sait pas... La pièce sur laquelle on comptait tombe, et le directeur est dans l'embarras, ou bien une grande actrice à laquelle on passe toutes les fantaisies s'éprend du rôle de Gabrielle, et vous recevez l'avis qu'on va répéter *Sauvé des eaux*... Me le confiez-vous ?

En sortant de l'Odéon, j'étais fou de joie !... Songez donc ! Ma pièce allait désormais s'offrir aux regards de Porel comme une tentation permanente... Tôt ou tard, sans aucun doute... Et comme, après un pareil succès, toutes les audaces semblent permises, au lieu de rentrer chez moi avec le manuscrit de *La*

Figurante que Porel m'a glissé dans la main, je cours le remettre au concierge du Théâtre-Français.



35. Paul Porel vers 1875, Atelier Nadar
commons.wikimedia.org

Quel habile homme, ce Porel !... Comme directeur de l'Odéon, il avait des obligations envers les jeunes qui le harcelaient continuellement... Eh bien, voilà un jeune qui, pendant dos mois, va le laisser tranquille. Sa pièce est sur le bureau du directeur !... Il est content ! Il aime Porel !... J'ai indiqué ce moyen à Antoine lorsqu'il a été nommé directeur de l'Odéon, je ne sais s'il en a usé...

Cependant, je n'avais pas tardé à perdre patience, et, pendant que mon manuscrit sommeillait sous les yeux de Porel, j'en faisais lire un double à M. Lavoix, lecteur de la Comédie-Française, avec lequel j'avais fait connaissance comme je le raconterai à propos de *La Figurante*. Lavoix, auquel *La Figurante* avait plu, et quoique bien disposé en ma faveur, avait été exaspéré par cette lecture, et, me jugeant incurable, renonçait à s'occuper de moi. Restait Antoine... Le Théâtre-Libre était alors en

pleine vogue, mais son directeur passait, bien à tort, pour être un admirateur exclusif de l'école ultraréaliste. Si je n'avais pas encore frappé à sa porte, c'était à cause de ma conviction qu'une pareille démarche me conduirait à un échec certain. Mais, repoussé partout, je n'avais plus le choix, et ce qui me restait pour compte, *La Figurante*, *Sauvé des eaux*, *L'Envers d'une sainte*, que je venais d'achever, tout s'en alla rue Blanche. C'était le salut !... *Sauvé des eaux* est une des pièces qu'Antoine a reçues sous un autre nom que le mien. Des personnes qui se trouvaient chez lui, à Camaret, le jour où il lut *Sauvé des eaux*, m'ont raconté qu'il bondit hors de sa chambre, disant qu'il venait de découvrir une œuvre d'une originalité et d'une émotion telles, qu'il en était bouleversé. Depuis 1893 j'ai eu le temps d'oublier ce qu'il y avait dans *Sauvé des eaux* et je suis curieux de constater si la lecture, que je vais faire pour en donner ici l'analyse, justifiera un enthousiasme dont Antoine m'a souvent confirmé l'existence.

Deux vieux époux, Raphaël et Agnès, auxquels la Providence n'a pas accordé d'enfants, ne vient que pour leur nièce Gabrielle. Dès la première scène nous les trouvons déplorant l'excessive originalité de la jeune fille, lueurs doléances sont interrompues par l'arrivée d'une jeune femme, Jeanne de Villepré, laquelle mène à Paris joyeuse vie pendant que son mari fait de l'élevage en Amérique. Jeanne explique le motif de sa visite. Depuis quelques jours Gabrielle refuse de la recevoir. Ne serait-ce pas pour obéir à une défense des vieux époux ? Il y a des parents, observe Jeanne en souriant, qui n'apprécient pas beaucoup, pour les demoiselles à marier, la société des jeunes femmes dont ils redoutent les bonheurs trop expansifs...

— Est-ce que la rose qui s'ouvre est une mauvaise fréquentation pour le bouton qui veut éclore ?... répond la bienveillante Agnès. Jeanne s'inquiète alors des raisons qui peuvent modifier profondément l'humeur de Gabrielle, lorsque survient celle-ci. Le premier soin de la jeune fille est de mettre gentiment à la porte Agnès et Raphaël. Seule avec Jeanne, Gabrielle consent

enfin à s'expliquer. Elle évoque le souvenir d'un M. René Quitterie, personnage assez séduisant, légèrement énigmatique et qui semble avoir excité son intérêt. Le pauvre garçon, totalement ruiné par une noce effrénée, s'est jeté dans la Seine. Heureusement on l'a repêché sans qu'il ait eu grand mal. Eh bien, elle attend le héros de la triste aventure. Une expérience qu'elle veut tenter : savoir si un homme affamé est prêt à tout vendre, son nom, son honneur, sa personne. Elle compte lui dire : — Monsieur, on assure que vous êtes à bout de ressources... Il m'est arrivé un malheur... Voulez-vous m'épouser ?... Et comme Jeanne lève les bras au ciel ! — C'est une expérience, rien qu'une expérience, s'écrie Gabrielle. Un mensonge que je ferai... Un roman où j'accepte une vilaine page, pour que cet homme, sous mes yeux, vive une vilaine heure... Monsieur, prenez-moi pour femme, vous me sauvez du déshonneur, je vous sauve de la faim : échange de bons procédés... S'il accepte, ma foi, j'épouse !... Après la cérémonie, j'aurai le plaisir de lui signifier qu'il me fallait un mari méprisable et que, l'ayant, il ne me reste plus qu'à en tirer le meilleur parti possible.

L'absurdité de ce projet révèle à Jeanne que Gabrielle cache encore quelque chose, et, en effet, pressée de s'expliquer elle avoue que son plan lui a été inspiré par un aveu de Jeanne. Oh ! que les parents d'une vierge ont raison de se méfier des confidences de jeunes femmes ! Jeanne a pour amant Cyrille de Garcignies et l'a dit à Gabrielle qui, précisément, est amoureuse de Cyrille et a fait l'impossible pour le décider à demander sa main. Lui, très épris de Jeanne, n'a rien voulu savoir. Gabrielle écrit, il renvoie les lettres, elle parle, il se sauve. Mais l'amoureuse ne renonce pas. Elle épousera René à une condition, c'est qu'il aura l'air de l'aimer tendrement. Elle espère qu'entre une femme dont le mari sera en Amérique et une femme qu'un jeune époux accablera d'attentions, le beau Cyrille n'hésitera pas. Son instinct l'avertit que l'amour s'adresse de préférence à ceux que l'amour a déjà comblés. Jeanne ne paraît pas autrement émue

du complot contre son bonheur. Sa liaison avec Cyrille tourne à l'histoire ancienne et l'intransigeante fidélité de son amant le lui fait paraître un peu ridicule. Elle se dispose à suivre avec un bienveillant intérêt l'exécution du plan de Gabrielle.

On sonne !... C'est le rescapé. Jeanne se retire auprès de l'oncle et de la tante qu'elle se charge de maintenir à distance, et se réserve de venir aux nouvelles aussitôt après le départ de René. Enfin voici René devant Gabrielle. Celle-ci est dispensée de parler, car René se dépêche de dire qu'il n'ignore pas pourquoi elle le fait venir. C'est sans doute qu'elle a lu un article de journal qui attribue l'acte désespéré de René à une déception amoureuse causée par l'indifférence de Gabrielle. Cette dernière, qui apprend ainsi l'existence de l'article, met René en demeure de lui fournir une explication. René raconte alors qu'à peine son aventure ébruitée, il a reçu la visite de Cyrille qui l'a payé grassement pour donner de son suicide la version qui fait intervenir Gabrielle. Cyrille espère que l'attention de la jeune fille se fixera sur l'homme qui prétend s'être tué pour elle et qu'il se sera débarrassé par ce moyen d'une adoratrice trop tenace.

Humiliation et fureur de Gabrielle, puis curiosité de savoir comment René en est venu à se charger d'un rôle à ce point avilissant. Les éclaircissements qu'il fournit sur son propre caractère et la sincérité qu'il met à s'accuser sont touchants. Gabrielle lui parle avec une certaine douceur, tellement qu'il est amené à lui répondre : « — Ainsi, malgré tout, vous pourriez croire qu'il reste en moi quelque chose d'élevé ?... » Gabrielle ne dit pas non. Elle éprouve un mélange de pitié dédaigneuse et d'estime involontaire qui la prédisposent admirablement à réaliser son projet. Aussi lorsque René questionne de nouveau : — Vous aviez un service à me demander, lequel ? Elle n'hésite pas à répondre qu'elle est à la veille d'être déshonorée et compte sur lui pour la sauver.

Immédiatement René établit un rapprochement entre la démarche de Gabrielle et celle de Cyrille. Ce dernier n'était-il pas simplement l'émissaire et complice de la première ? C'est de

toute évidence ! Gabrielle proteste qu'il n'y a là qu'une coïncidence et le jeune homme se laisse convaincre. Après quelques convulsions d'orgueil, il finit par accepter d'être un mari sauveur avec toutes les apparences d'un homme très épris et parfaitement heureux.

Jeanne arrive tenant à la main le journal auquel René a fait allusion. Gabrielle qui, sur ce point, n'a rien à découvrir, laisse Jeanne avec René pour aller instruire les deux vieux de ce qui se passe.

Resté seul avec Jeanne, René, humilié et torturé, cherche à discerner ce qu'elle pense de lui. Jeanne reste sur la défensive et affecte de croire que René, ayant séduit Gabrielle, ne fait que son devoir en la tirant de l'embarras où il l'a mise. Tout au plus pourra-t-on lui reprocher d'avoir, pauvre, séduit une héritière uniquement par intérêt. La scène se termine par une affirmation très nette de René : « — Gabrielle deviendra ma femme, sera sauvée, et aussitôt après je me tuerai... » À quoi Jeanne sceptique réplique tristement : « — Assez, Monsieur ! Je n'ai pas à vous juger, et, par conséquent, vous n'avez pas à combattre mon mépris. »

Survient Gabrielle apportant une nouvelle prévue. Les vieux, ces saintes âmes, ont des façons célestes d'expliquer l'impureté. Ils excusent et acceptent tout. Et, en effet, les voici, affectueux et consolateurs. Ils trouvent que René a mauvaise mine, conséquence du bain qu'il a pris, et l'entraînent dans le jardin d'hiver, qui forme le fond du décor, pour le réchauffer avec de la tisane. Pendant que Jeanne et Gabrielle discutent si René mérite plus de pitié que de mépris, on apporte à Gabrielle une lettre qu'elle a écrite au cruel Cyrille et que ce dernier, comme il fait toujours, lui renvoie sans réponse, mais toutefois après l'avoir lue. Gabrielle se précipite à son bureau et lui écrit ceci : — Monsieur, voici mon dernier autographe et, pour la bonne bouche, je ne vous ai pas réservé le moins piquant. Essayez d'imaginer ma délicieuse surprise en découvrant que René Quitterie avait failli mourir de l'amour que je lui inspirais. Aussi je l'épouse !

Jeanne, s'apercevant que Gabrielle est à bout de forces, se dépêche d'emmener René, après avoir promis de lui prêter une certaine somme, qui, à ce que pense Gabrielle, lui permettra de rembourser l'argent malpropre qu'il a eu la faiblesse d'accepter de Cyrille.

Lorsque la toile se lève sur le deuxième acte, nous sommes au lendemain. Le déjeuner est fini. Gabrielle se met au piano, et nous apprenons par la conversation des deux vieux, qu'elle est plus nerveuse que jamais. Tout en bavardant, Agnès s'est mise à tricoter. Gabrielle, interrompant sa musique, lui demande ce que représente cet affreux tricot.

— Une petite brassière ! répond Agnès triomphante.

— Pour vos pauvres ?

— Pour mon pauvre petit neveu que sa mère ne ménage guère !...

Gabrielle se précipite sur la brassière et la jette au feu, puis sort en claquant la porte. Restés seuls, l'oncle et la tante s'entretiennent de l'opportunité d'offrir à René quelques fonds qui lui permettront de vivre jusqu'au mariage. À les entendre, entre honnêtes gens les questions d'intérêt ne devraient pas exister. Tout en parlant, Agnès dispose dans un vase un énorme bouquet de fleurs blanches envoyé par le fiancé. Précisément voici ce dernier. Il aperçoit son bouquet et l'envoie rejoindre dans la cheminée la petite brassière, malgré les supplications du couple avunculaire qui ne comprend rien à cette lubie.

Gabrielle rentre avec un cri de joie qu'elle croit devoir pousser à la vue de son fiancé. Discrètement les vieillards se retirent dans le jardin d'hiver où on ne cesse de les voir pendant que causent Gabrielle et René.

Les premiers mots qu'échangent les jeunes gens sont des mots de haine et de mépris. Puis, comme leurs discours trahissent des sentiments nobles, il s'établit entre eux un courant de sympathie. À un moment donné René feint de ne plus vouloir sauver Gabrielle. Celle-ci, ravie de surprendre en lui un sursaut

d'honneur, pousse un cri de joie. René s'écrie que, si elle était la créature effrontée qu'elle prétend être, elle ne saluerait pas d'un cri de joie une action qui le réhabilite en la perdant. Car enfin, s'il ne la secourt pas, que va-t-elle devenir ? Gabrielle répond :

— J'ai avoué ma faute à mes parents... Ils vous croient le père... À leurs yeux cela suffit pour me justifier. Ils sont radieux de notre bonheur et sourient à notre avenir. Je vais aller leur dire que j'ai menti, que, dans une heure de délire, vous avez endossé la paternité d'un autre, mais que vos sentiments ayant repris le dessus, vous ne voulez plus de moi. Ils en mourront.

— C'est moi qui mourrai ! s'écrie René. Et il expose qu'en la laissant veuve après la noce il aura préservé sa réputation et sauvegardé son avenir.

— Faut-il que vous me méprisiez pour croire que j'accepterai un pareil sacrifice, répond en substance Gabrielle.

— Mais ce n'est pas pour vous que je meurs. Mon sacrifice s'inspire non pas de dévouement, mais d'orgueil.

— J'ai des choses à vous dire qui modifieront absolument vos projets... Et Gabrielle ouvre la bouche pour tout révéler lorsque, dans le jardin d'hiver, paraît Cyrille qui s'arrête pour causer, avec le vieux couple.

— Ah, il est venu ! s'écrie Gabrielle. Je me suis passé la fantaisie de lui écrire que je vous épousais.

À ces mots, René tombe dans un nouvel accès de jalousie qui remet tout en question, et Gabrielle ajourne son aveu à plus tard.

Les personnages du jardin d'hiver viennent rejoindre Gabrielle et René. Échange de compliments ironiques de la part de Gabrielle, amers du côté de Cyrille, saluts pleins de réserve entre ce dernier et René. Jeanne arrive. Gabrielle court à elle et dit à voix basse : — Ma chérie, il n'est pas ce que nous redouctions !... Jeanne réplique : — Il a, dans tous les cas, très bien empoché l'argent que tu m'avais dit de lui prêter... À quoi Gabrielle rétorque : — Oui, mais il ne m'épouse plus ! C'est d'un déli-

cieux !... Les deux vieillards se mêlent à leur entretien qui se poursuit à voix basse, pendant que causent Cyrille et René.

La rencontre des deux hommes est dénuée de cordialité. Cyrille, auquel le matin même René a renvoyé son argent, reproche à ce dernier d'avoir profité de leur accord pour arranger un fructueux mariage. Mais il est, lui Cyrille, d'humeur changeante. Hier, il payait René pour qu'il le débarrassât de Gabrielle et maintenant il le met en demeure de ne plus s'occuper de Gabrielle. Comme René semble se moquer de lui, Cyrille appelle Gabrielle qui vient et lorsque Cyrille exaspéré lui apprend ce qui s'est passé entre René et lui, à son tour elle lui rit au nez. Cyrille alors veut la prendre par les sentiments. Il ne peut se persuader qu'elle soit inconstante. — Certainement, répond Gabrielle, je suis de celles qui ne reprennent pas ce qu'elles ont donné. Que n'avez-vous accepté ce que j'offrais. À présent j'ai disposé de moi en faveur d'un autre, et, précisément parce que je ne suis pas inconstante je lui maintiendrai ce don.

— Mademoiselle, s'écrie René, mettez votre main dans la mienne, sans arrière-pensée d'aucune espèce. Je suis un honnête homme, vous le saurez un jour ! Gabrielle s'en montre convaincue et comme Cyrille persiste à témoigner une stupéfaction blessante pour René, Gabrielle appelle le reste de la compagnie, et met Raphaël en demeure de raconter à Cyrille, sans en rien cacher, ce qu'il sait des raisons qui obligent Gabrielle à épouser René. Raphaël obéissant, emmène Cyrille à l'écart et Agnès se joint à eux en s'écriant : — Il y a des choses que les hommes ne savent pas dire !

Et voilà de nouveau Gabrielle et René face à face. René avec l'obsession de savoir quel est cet inconnu dont on ne découvre pas trace et qui a cependant apporté le malheur dans la vie de Gabrielle. Gabrielle avec l'angoisse de se demander ce que recouvre le masque de René : un individu qui se vend ou une âme qui se dévoue. En dépit de leurs terribles doutes, une invincible confiance tend à rapprocher les deux jeunes gens.

Au même instant, Cyrille, quittant le vieux couple, vient à René la main tendue. Il lui doit, dit-il, des excuses, et n'a qu'un reproche à lui faire, celui de s'être moqué de lui. Il a accepté son argent, l'a encouragé à ourdir un plan ridicule, l'a autorisé à publier une histoire qu'il croyait fausse et qui était vraie...

Gabrielle, à son tour, reçoit son compte : Combien elle s'amusait à ses dépens en faisant l'amoureuse ! Et ses dédains, ses impatiences, ses fuites, les lettres renvoyées !... Et son revirement subit !... Dieu, qu'il a dû lui paraître grotesque !...

— Un petit peu répond Gabrielle au malheureux, qui, par surcroît, entend Jeanne lui signifier son congé, et s'en va l'oreille basse en tolérant toutefois que Jeanne parte avec lui. Et, tandis que les vieillards se cantonnent dans le jardin d'hiver, de nouveau Gabrielle et René se remettent à exprimer des sentiments qu'ils ont déjà eu maintes fois occasion d'étaler. L'acte se termine par une courte délibération de tous les personnages, qui décident d'aller s'établir dans un château appartenant à Gabrielle jusqu'à l'époque prochaine du mariage.

Le troisième acte nous conduit dans la chambre à coucher de Gabrielle, le soir de ses noces. On est à la campagne, au rez-de-chaussée, et, par la fenêtre ouverte, on aperçoit le parc sous un ciel étoilé.

Jeanne entre la première avec une exclamation joyeuse : — Le coucher de la mariée !... Gabrielle la suit. L'oncle et la tante arrivent aussi. On a beaucoup de peine à se débarrasser d'eux. On y parvient cependant.

Jeanne, arrivée le matin même, ne sait rien de ce qui s'est passé pendant les semaines de fiançailles. Gabrielle la met au courant de ce qu'a été son existence au fond de cette tranquille solitude, dans un tête à tête ininterrompu avec René. Et d'abord elle avoue qu'elle aime ce dernier. — Mon amour est infâme, c'est entendu !... Rien n'y fait !... Un instinct m'avertit que René n'est pas ce qu'il semble être, qu'il cache un noble visage sous un affreux masque. Suis-je autre chose, moi, qu'une fille de cœur

travestie en coquine ? Puis elle déclare que de sombres pressentiments l'assiègent :

— Hier, dans la soirée, j'ai essayé sur lui mes marivaudages habituels ; comme toujours il a écouté avec froideur et, dès qu'il a pu s'esquiver poliment, s'en est allé. Je l'ai vu disparaître au loin dans le parc. Alors, j'ai eu l'audace de pénétrer dans la chambre de mon fiancé. Après avoir beaucoup fureté, j'ai découvert, au fond d'une malle, un revolver, puis, ce qui est terrible, dans les cendres de la cheminée, un bout d'enveloppe adressé à « ma femme ».

— Ceci est grave, répond Jeanne. Le jour où tu as fait venir René pour la première fois, il a profité d'un moment où nous étions seuls pour me prévenir qu'aussitôt après le mariage il se tuerait. Puis elle ajoute, non sans quelque raison : — Je l'en ai méprisé davantage. Je pensais qu'on n'annonce pas ces choses-là quand on est carrément décidé à les faire.

— Plus de doute maintenant, s'écrie Gabrielle. Cette nuit il se tuera ! Jeanne n'est pas convaincue, mais admet qu'il est à surveiller. Gabrielle n'entend pas s'en tenir là. Avant tout, elle veut savoir quelle sorte d'homme s'impose à sa tendresse. Elle a un moyen de vérifier s'il est un héros ou un gredin. Seule avec lui, elle va le traiter avec le dernier mépris. S'il a du cœur il sortira de chez elle fou de rage et de désespoir. Jeanne veut-elle l'attendre dans sa chambre et répondre de sa vie ?

Et Jeanne répond : — Oui. Sois impitoyable... S'il te quitte déterminé à mourir, je me charge de donner un autre tour à ses idées.

Voici René, Jeanne lui cède la place.

Dès les premiers mots, René laisse entendre qu'il n'a jamais eu l'intention de mener avec Gabrielle la vie conjugale. En apparence il est son mari, toute la maisonnée, qui le guettait, l'a vu pénétrer dans l'appartement de la jeune épousée, dont l'honneur, quoi qu'il arrive, est à l'abri de tout soupçon. Si, demain, elle se réveille veuve, l'enfant aura un père.

Il semble à Gabrielle que, dans ses paroles, sonne quelque chose de mauvais aloi. Alors, froidement elle exécute son plan.

— Je vous sais un gré infini, Monsieur, de ces délicatesses. Je suis cependant fort aise de vous apprendre que tant de précautions sont inutiles, vous avez adopté, avec quelle candeur ! une fable absurde. Moi, séduite, enceinte, abandonnée !... Autant de mots, autant de mensonges !... La vérité toute nue, c'est que, pour des raisons particulières, il me fallait un mari méprisable. Dès la première tentative, je l'ai trouvé, et les circonstances m'ont admirablement servie.

René, très maître de lui, riposte par une longue tirade dont voici la fin :

— L'idéal d'ici-bas me souriait encore sur vos lèvres et je n'ai pu m'en détourner. Que m'importait de disparaître quelques jours plus tôt ou plus tard ? Mourir pour mourir, ne valait-il pas mieux que mon sacrifice vous sauvât ?... Ma résolution était prise : j'épouserai !... J'acceptais d'être le sauveur, et non le mari complaisant. Le lendemain des noces, lorsque vous seriez en situation d'attendre la maternité, je me tuerais... C'est alors que j'ai tendu la main... J'offrais le dévouement d'un ami, vous cherchiez la complicité d'un lâche. Pourquoi ne m'avoir pas deviné ?... Un moment j'ai cru que vous lisiez dans mon cœur et que le vôtre, assez noble pour comprendre et accepter, porterait mon deuil. L'illusion s'envole !... Demain vous serez veuve !... Ce n'est plus un dévouement, mais une délivrance !... Adieu !...

Historique de *L'Âme en folie*⁵

De 1905 à 1913 je n'ai rien écrit. On a prétendu que j'étais révolté par la froideur du public. N'en croyez rien... Presque toujours on m'a fait l'accueil que j'étais en droit d'espérer... Si cela

.....
⁵ François de Curel, *Théâtre Complet V : Le Coup d'aile — L'Âme en folie*, Paris, Georges Crès & Cie, 1922, (p. 167-187).

n'arrivait pas, je supportais gaiement l'infortune, étant de ceux que la contradiction stimule. D'ailleurs, en me plaignant d'être accablé par l'indifférence, on prouvait que l'on n'était pas indifférent. La vérité est que je traversais une période de stérilité et faisais le mort. Combien j'admire ceux de mes confrères qui après avoir décidé que tels ou tels mois seraient employés à produire le roman ou la pièce de l'année, obtiennent l'objet demandé avec autant de sûreté que s'il sortait d'un distributeur automatique. Mon esprit n'a pas de ces complaisances. Ma seule chance de trouver quelque chose est de me laisser vivre. Sous l'influence des événements se crée peu à peu en moi un état que je comparerais à celui qui s'établit dans une chaudière close dont le foyer est en activité : je me mets sous pression. Un beau jour je m'aperçois qu'une idée, d'apparence assez insignifiante, m'obsède avec une singulière persistance ; bientôt elle s'insinue par de mystérieux tentacules jusqu'aux émotions qui m'ont distrait pendant les mois d'inertie, s'empare d'elles et les ramène au grand jour. Un drame s'ajoute à mes œuvres.

C'est exactement ce qui s'est passé pour *L'Âme en folie*, seulement la mise sous pression a duré neuf ans ; il est vrai que j'ai rattrapé le temps perdu en écrivant coup sur coup *L'Âme en folie*, *La Comédie du génie*, *L'Ivresse du sage* et les versions nouvelles de *L'Amour brode*, *L'Envers d'une sainte*, *La Fille sauvage*, *Le Repas du lion*, *Le Coup d'aile*. Pourquoi l'incubation a été si longue ?... C'est tout simplement que la littérature avait passé à l'arrière-plan de mes préoccupations.

J'avais à cette époque la jouissance de trois grands domaines, situés en Lorraine annexée, dont un seul m'appartient encore. Je leur consacrais à peu près six mois par an. On voudra bien m'excuser si j'ajoute que pendant l'autre moitié de l'année j'habitais Paris. Si j'omettais ce détail, les journalistes, amis de l'absolu, ne manqueraient pas d'enrichir mon histoire d'une millième légende en racontant que j'ai erré dans une forêt pendant cent huit mois. Ce serait un conte de fées. Je logeais rue de Grenelle, et il n'y avait

pas, dans les rues de Paris, de plus obstiné flâneur que moi. Seulement je n'en rapportais pas des sujets de pièces. Imitant l'abeille qui, se posant sur une corolle trop souvent visitée par ses sœurs ne s'obstine pas à y plonger sa trompe et va chercher ailleurs un miel moins disputé, je n'attendais pas du boulevard une inspiration que lui demandaient tant de brillantes intelligences, et ma pensée allait de préférence vers la Lorraine et ses forêts.

Elles sont d'un abord plutôt rébarbatif, nos forêts. Le sol en est argileux et retient les eaux de pluie dans d'innombrables mares, la glaise colle en pesants paquets sous les bottes du chasseur. Il y a peu de hautes futaies. Presque partout les chênes ombragent d'impénétrables fourrés d'épines noires, sombres reppaires d'où l'on s'attend à voir s'élancer de redoutables fauves.

La propriété où je résidais le plus souvent et que je possède encore, est située entre Avricourt et Sarrebourg. D'immenses nappes d'eau, brodées de nénuphars, enfonçant leurs golfes, comme de longs doigts fureteurs dans l'épaisse toison forestière, la rendent particulièrement sauvage et solitaire. Ma maison est bâtie loin des villages au milieu d'une clairière enchâssée dans les bois qui s'entrouvrent sur un étang de plusieurs centaines d'hectares, où la cohue des canards, sarcelles, grèbes, morelles, oies sauvages, hérons, cigognes, se bouscule dans un tourbillon de vie intense. À côté de ma demeure se trouve la ferme avec son joyeux remue-ménage : le va-et-vient des charrettes, les galopades du bétail, les émeutes de la basse-cour, les sourdes rumeurs des étables et l'énergique intervention des hommes.

C'est là que je menais une existence à la fois active et contemplative tout à fait conforme à mes préférences. J'ai reboisé plus de mille hectares de terres incultes. Que de conservateurs des forêts n'en ont pas fait autant ! L'exploitation des bois, le repeuplement des coupes, exposées dans nos régions humides à être envahies par des essences parasites, la plantation des friches, la gestion des fermes, m'apportaient une occupation qui s'alliait à merveille avec la chasse, ma grande passion.



36. *Hallali de sanglier*, Jules Gélibert, 1898
commons.wikimedia.org

Celle-ci trouvait amplement de quoi se satisfaire. Autour de mon logis, cerfs, sangliers et chevreuils se promenaient par troupeaux. Je n'ai jamais été, comme on le soutient mordicus, maître de forges, mais si l'on tient absolument à ce que j'aie vendu quelque chose, on peut affirmer que, grâce à mes hécatombes de sangliers, j'ai été, pendant vingt ans, le plus gros marchand de cochons d'Alsace-Lorraine.

J'entends ici qu'on s'écrie : — Et ce boucher racontait à l'instant qu'il menait une vie contemplative !

Parfaitement !... Songez d'abord que je suis sylviculteur, je sème des glands, et au bout de dix ans mes chênes sont de la grosseur d'un tuyau de pipe... En les regardant pousser j'ai eu le temps de réfléchir... Beaucoup plus, je l'avoue, qu'aux heures où je massacrais de brutales bêtes noires... Lorsque mes chiens tiennent au ferme un énorme sanglier et que je prends mes jambes à mon cou pour leur porter du renfort, je culbuterais Molière lui-même s'il se trouvait sur mon passage, et lui, de son côté, ne me regarderait pas comme un homme qui se perd dans la méditation. Mais la chasse n'a pas toujours cette allure

désordonnée, et surtout dans notre Lorraine ce plaisir se prête merveilleusement à la rêverie sous le couvert d'une loi encore actuellement en vigueur. Ce qui, dans toute l'Europe centrale remplace la chasse aux chiens courants, c'est la conquête du trophée qui rappellera le souvenir d'une glorieuse capture : les redoutables défenses du sanglier, et surtout les bois, aux formes infiniment variées des cerfs et des chevreuils. Pour s'emparer de ces précieuses dépouilles, il faut que, pendant les longs jours d'été, la chasse des mâles soit permise, puisque, dès l'automne, les brocards⁶ sont privés de leurs ornements frontaux et il importe, cependant, que les femelles ne soient pas troublées dans leurs soins maternels. De cette double nécessité est sortie une stratégie d'un intérêt passionnant. Elle est fondée sur une connaissance profonde des mœurs des animaux et fournit à l'observateur un exercice intellectuel au moins autant que physique. Si l'on veut bien m'accompagner pendant une matinée de juin, on s'associera peut-être un peu à mon enthousiasme.

Trois heures. De mon lit je vois briller une étoile. S'il pleuvait, rien à faire, mais le temps sera superbe. Hop ! Ma toilette sera pour le retour ainsi que le déjeuner. En fait de vêtements le strict nécessaire, car je serai bientôt trempé de rosée et il ne faut pas imiter l'âne chargé d'éponges. Pantalon, chemise et chapeau, ces trois vêtements de couleur verte, de vieilles savates, quatre ou cinq cartouches dans les poches du pantalon, un couteau, une carabine express à deux coups rayés, une lorgnette pendue au cou, sur le dos un sac de toile retenu aux épaules par deux bretelles et pouvant contenir un chevreuil savamment replié. Me voilà prêt... En route !...

À peine dans le jardin j'allume une allumette et l'éteins aussitôt. Un mince ruban de fumée succède à la flamme et flotte vers le sud... Bon !... Le vent vient du nord. Renseignement es-

⁶ On appelle ainsi le chevreuil mâle. Il perd ses bois en novembre et les a complètement recouverts en avril. Le cerf perd ses bois en mars et ils sont refaits dès les premiers jours d'août (note de l'auteur).

sentiel qui gouvernera mes opérations, car c'est avec la figure dans le vent que j'aborderai les bons endroits.

J'écoute. De toutes parts ricanent les chats-huants : là-bas, le rauque aboiement d'un renard. Du côté de l'étang, plouf ! Un brusque jaillissement d'eau. Quelque sanglier qui, avant de rejoindre sa bauge, fait de l'hydrothérapie.

Je traverse une petite étendue de plaine. La nuit est claire, de pâles rougeurs qui devançant l'aurore, repoussent en noir la croupe des Vosges et l'échiné bossue du Donon. En passant, j'éveille une alouette qui s'élève et s'immobilise pas bien haut sur ma tête. Est-elle une boule plumeuse, dansant au sommet d'un jet d'eau dont le gazouillement fait son chant ? Est-elle suspendue par un fil à cette étoile qui là-haut scintille encore ? Pendant que derrière moi l'oiseau continue à osciller symboliquement entre ciel et terre, j'atteins la lisière et entre sous-bois. Ici règne l'obscurité complète. Mon chemin est invisible, mais au-dessus de lui, une trouée qui laisse entrevoir un ruban de ciel marque sa direction. Je marche vite et silencieusement, ce qui me permet de saisir le moindre bruit : trottinement d'un lièvre, sifflement d'ailes des canards qui regagnent les étangs. Soudain, tout contre moi, dans le fourré, un souffle puissant suivi d'un fracas de tempête balayant les buissons... Une laie⁷, après avoir manifesté son dégoût pour ma personne, emmène sa petite famille.

Voici que des clartés descendent, comme hésitantes, le long des troncs gris, elles invitent les fauvettes à de timides chansons qui ne s'achèvent pas... mais d'effrontés coucous s'interpellent... les merles échangent des bonjours tapageurs, aussitôt les nids crient famine, pendant que sur la plus haute branche d'un chêne le père salue d'un sifflement joyeux le jour nouveau.

Attention. Là-bas, sur mon chemin, s'ouvre un grand espace lumineux. C'est une des coupes de l'année, qui sont, pour les ruminants de la forêt, une table toujours servie. À toute heure,

.....

⁷ Sanglier femelle (note de l'auteur).

mais surtout à l'aube et au crépuscule, on a chance d'y rencontrer des gourmets attirés par les tendres rejets des arbres abattus. J'avance avec d'innombrables précautions, ayant soin de ne pas tenir le milieu du chemin et de me coller contre le bord où mon costume vert se confond avec les feuillages. Bien m'en a pris d'être prudent, car à cinquante pas de moi, à l'endroit où le chemin aboutit à la coupe, sort de celle-ci une femelle de chevreuil⁸ qui s'arrête et regarde dans ma direction. Je reste pétrifié, dans l'attitude où elle m'a surpris. Si elle m'aperçoit, je suis flambé, car ces sales bêtes dénoncent l'intrus en aboyant à perdre haleine. Sous son regard fixe dardé vers moi, je fais des prodiges d'équilibre pour ne pas bouger. Elle guette longtemps, immobile autant que moi. Quelque chose lui paraît suspect dans ce paysage familier. Enfin elle tourne la tête vers le taillis où elle doit avoir laissé des faons, car j'aperçois entre ses cuisses une mamelle gonflée. Je mets à profit son mouvement pour opérer un léger recul dans la bordure du chemin. De nouveau la chèvre observe de mon côté, cette fois tout va bien, et rassurée elle retourne dans la coupe.

Me voici à la place qu'elle occupait il y a deux minutes. Je ne l'aperçois pas. Elle doit être masquée par cette longue rangée de fagots qui forme écran à vingt pas de moi. Dissimulé derrière un gros hêtre, je parcours à la lorgnette les trente hectares de la coupe... Rien... Mais je ne découvre pas le dixième du terrain encombré de tas de bois, et je parie qu'en un quart d'heure de soigneuse exploration... Comment l'explorer ?... Oh ! bien facilement !... Le long des coupes, à trois ou quatre mètres dans l'intérieur du vieux gaulis qui sera la coupe de l'hiver suivant, je fais pratiquer des coulées tortueuses comme celles des bêtes sauvages, pratiquées en contournant les trochées, en élaguant quelques branches et en ratissant feuilles et bois morts qui craqueraient sous les pieds. Sur ces pistes je circule silencieux et invisible autour des clairières, j'examine mon gibier et je choi-

.....

⁸ Nommée chevrette ou chèvre (note de l'auteur).

sis les pièces que je veux sacrifier. C'est ce que je vais essayer de faire en prenant le sentier dérobé dont l'entrée se trouve justement à côté de moi. En quelques enjambées je dépasse la barricade de fagots que j'avais devant moi et, comme je m'y attendais, j'aperçois ma chèvre tellement proche de mon sentier qu'il me serait impossible d'aller plus loin sans me trahir. Tout doucement je me baisse à l'abri d'une trochée de charme où j'attendrai qu'elle ait changé de place. À peine suis-je accroupi derrière mon buisson que celui-ci s'agite à quelques centimètres de ma figure et j'aperçois le museau noir et verni d'un faon minuscule qui s'exerce à mordiller une feuille. Je retiens ma respiration et deviens statue. Alors un second museau se place auprès du premier, et avec une gentille maladresse cherche à lui arracher la feuille. Ô désastre ! Dans l'ardeur de la dispute le nouveau venu effleure mon visage de sa narine humide, fait un bond en arrière, puis s'arrête indécis, pendant que son frère continue à mâchonner à trois centimètres de mon œil. Ces deux innocents ne connaissent pas encore ma race exécrée, mais la mère la connaît ! Elle a surpris le mouvement de recul du petit. Les yeux fixés sur mon buisson, sa tête se penche à droite, puis à gauche et enfin s'immobilise, le cou, les prunelles, les oreilles, braqués sur moi dans une attitude si gracieuse que tout en la maudissant je l'admire. Une pirouette et plouf ! plouf ! plouf ! la satanée bête suivie de ses petits, détale par bonds saccadés qui bâchent ses hoquets rauques. Elle traverse la coupe en semant l'alarme, et de toutes parts éclatent les aboiements martelés par les ruades des croupes fuyantes. Bientôt c'est un concert d'invectives que les rageuses femelles retranchées dans les fourrés m'envoient copieusement. Je me dis que ce n'est pas seulement chez les chevreuils que cela se passe. Dans nos villages, qu'un chien soit écrasé par une auto, ou une poule volée par des bohémiens, les femmes ne piaillent-elles pas indéfiniment sur le pas des portes ?...

— Pstt... Pstt !...

Je me retourne vivement. R... un garde-chasse, accourt tout essoufflé.

— Monsieur se fait engueuler...

— Ces rosses de chèvres...

— J'ai suivi les pas de Monsieur dans la rosée le plus vite que j'ai pu... Il y a deux gros sangliers dans un champ de trèfle sur Gondrexange...

— Ils seront rentrés au bois lorsque nous arriverons.

— Peut-être que non... Ils étaient comme chez eux... La plaine est tranquille et tant qu'ils ne verront personne...

— Alors filons.

Depuis dix minutes nous longeons un taillis très épais dont notre hâte ne nous empêche pas de scruter les profondeurs. Tout à coup le regard de R... et le mien s'arrêtent en même temps sur un roncier.

— Monsieur voit-il l'œil de ce chevreuil ?...

— Oui...

En effet, dans l'ombre du hallier, un œil brille, fixé sur nous. On ne voit d'abord que lui... Peu à peu se précisent les contours d'une tête.

— C'est une chèvre... Horreur !... Fichons le camp !...

Nous reprenons notre course, laissant au gîte un animal bien convaincu que deux nigauds ne l'ont pas aperçu.

Enfin nous voici hors du bois :

— Ils y sont encore, murmure mon compagnon dont la vue est extraordinairement perçante. Tout en cherchant avec ma lorgnette je réplique :

— C'est bien étonnant, car dans leur direction j'entends qu'on aiguise une faux. Comment ne se sauvent-ils pas ?...

— Ceci va les décider, répond R..., en désignant une charrette qui se dirige de leur côté.

Faisant signe à R... de rester en place, je me précipite le long de la lisière pour aller me poster en face des deux animaux qui chercheront à gagner la forêt par le chemin le plus court. S'ils

obliquent à droite ou à gauche, je leur couperai la retraite en courant derrière une haie très épaisse qui me sépare des champs. Arrivé à l'endroit que je me suis assigné, je regarde par une ouverture de la haie et j'assiste à un spectacle peu banal. Mes deux cochons se sont rapprochés. L'apparition de la charrette les a décidés à déguerpir, mais leur allure est bizarre. Ils avancent à petits pas, se roulant, se bousculant, comme des viveurs abreuvés de champagne qui zigzaguent le long des rues.

[...]

Sept heures... Le soleil devient ardent... Je presse le pas et bientôt me voici à l'entrée d'une étroite prairie sillonnant la forêt d'un long ruban très sinueux et dont les bords irréguliers mordent à chaque instant les lisières du bois en y creusant des recoins favorables aux surprises. Je maraude longtemps sans rien rencontrer et sur le tapis velouté dont j'aperçois déjà l'extrémité, pas la moindre tache fauve. Plus qu'un espoir : à ma droite s'ouvre une de ces poches que la prairie envoie dans la forêt. S'il y a quelque chose, ce ne peut être que là-bas, au fond du cul-de-sac, dans une friche couverte de broussailles... J'examine à la lorgnette... Rien !... Ma dernière chance est épuisée... Les moustiques me dévorent... Rentrons !... Je tourne les talons avec un regard d'adieu au bon endroit... Halte ! Ce papillonnement rapide surpris entre deux touffes de genêt, ne serait-ce pas le battement des oreilles d'un animal que tourmentent les moustiques ?... (Ils ont tout de même du bon !...) Vite, ma lorgnette, où j'ai le plaisir de voir se loger la superbe encolure d'un vieux brocard. Mais comment l'approcher ?... Sous bois je ferais trop de bruit, car on a négligé d'y pratiquer une coulée traîtresse. Il n'y a qu'un moyen : ramper directement à travers la prairie. Je saisis entre mes dents la courroie de mon fusil tendue comme une corde de violon, de façon à ce que mon arme se place horizontalement sous mon menton, puis me voici à quatre pattes progressant dans l'herbe épaisse. Bientôt je lève la tête pour vérifier si mon animal est toujours là. Ô désastre ! Il est sorti de la

friche en marchant vers moi et il a entrevu mon mouvement... Les yeux fixés dans ma direction il attend... De sa part et de la mienne trois minutes de pétrification qui paraissent éternelles, puis mon brocard plonge le nez dans l'herbe... Malheur à moi si je me fais à son apparente sécurité !... J'ai affaire à un vieux routier qui n'ignore pas que l'ennemi, s'il y en a un, profitera pour l'approcher du moment où il sera occupé à manger. Aussi voyez : sa silhouette est celle d'un animal qui broute, mais au lieu de brouter, il guette... Ne criez pas au miracle... Les bêtes, lorsqu'elles jouent, simulent des embuscades et des attaques, pourquoi seraient-elles incapables de recourir pour sauver leurs vies à des stratagèmes qu'elles singent pour s'amuser ?... Cependant, de nous deux, c'est mon brocard qui le premier perd patience... Il relève la tête, de nouveau regarde longuement de mon côté, puis son museau retourne dans l'herbe et cette fois exécute un mouvement caractéristique de va-et-vient. Décidément je l'aurai !... et je continue à ramper jusqu'à ce qu'enfin, arrivé à bonne portée, je lui envoie une balle. Victoire !...

À neuf heures et demie je rentre à la maison mon brocard sur le dos. Déjà mon sanglier m'y attendait.

Ce récit, dont tous les épisodes sont scrupuleusement exacts, n'aura pas été inutile si j'ai fait comprendre à quel point nos méthodes permettent à un observateur d'entrer dans l'intimité des bêtes sauvages. Mais c'est à l'époque du rut que nos chasses deviennent prodigieusement instructives. Nous ne perdons plus de longues heures à fureter çà et là, car ceux que nous cherchons, lorsqu'ils n'accourent pas au-devant de nous, prennent souvent la peine de nous dire où ils sont.

Ma bonne étoile m'a conduit dans une ville de province le jour même où un conférencier parlait de *L'Âme en folie*. Quelle joie d'aller l'entendre !... L'orateur commenta par affirmer qu'il s'était précisément beaucoup occupé des questions que soulevait ma pièce, et que « ce n'était pas du tout ça... ». Puis, en guise d'introduction à ce qu'il allait révéler sur l'amour, il se mit à dé-

crire l'éclosion du printemps au sein de la nature, les habitants des forêts lancés en pleine idylle, les loups embrasés de passion, le brocard folâtrant auprès de la chevrette, et les cerfs bramant à l'ombre des futaies. J'étais fixé. Le brave garçon ne m'aimait pas : voilà tout ce qu'il était capable de nous apprendre.

Le printemps, contrairement à ce que croient beaucoup de citadins, ne donne pas le signal d'un embrasement général. Il est avant tout la saison des naissances. La nature veut que les petits apparaissent dès les premiers beaux jours et qu'ils aient la série entière des mois chauds pour se développer avant le retour des intempéries. Pour les oiseaux et les mammifères de petite taille le rut et la parturition ne sont séparés que par quelques semaines et ont lieu vers la fin de l'hiver. Les gros animaux obéissent à une loi très différente. Loups et renards, dont les portées viennent au monde à la fin de mars ou dans les premiers jours d'avril, entrent en amour vers janvier-février. Le rut des chevreuils commence vers le 20 juillet et se prolonge pendant la première quinzaine d'août. Celui des cerfs éclate vers le 10 septembre et s'éteint vers le 15 octobre. Ceux qui ont entendu les cerfs bramer au printemps peuvent se vanter d'avoir l'oreille fine ! Les faons de chevreuils et de cerfs naissent à la même époque, aux environs du 15 mai.

Chez les sangliers la gestation s'achève à une date moins fixe, ce qui provient de ce que, les années où la nourriture est abondante, les très jeunes laies sont fécondées à des époques irrégulières. La naissance des marcassins se place principalement en avril-mai, on en rencontre déjà en février, quelques portées surviennent encore en juin.

Si la nature a eu pour l'homme primitif les mêmes attentions que pour les autres mammifères de grande taille, — et on risquerait de la calomnier en le contestant, — il est certain que les quelques semaines de rut annuel de notre ancêtre occupaient, sous nos climats, une partie d'août et de septembre de manière à ce que les enfants naquissent en mai. Lorsqu'avec

un clignement d'œil égrillard le chanteur de café-concert vous décrira deux amoureux allant sous bois cueillir le muguet joli, ayez un souvenir pour votre première grand'mère qui, parmi les blanches clochettes, cueillait sous son ventre sanglant le fils du premier homme.

Dans les livres d'histoire naturelle le brocard est célébré comme un modèle de fidélité conjugale ; on le rencontre souvent en compagnie d'une chèvre et l'on admet légèrement que c'est toujours la même. Dès le mois de juin, on voit les brocards se lancer vivement à la poursuite des chèvres qui se sauvent à toute vitesse, mais vers le 15 juillet, lorsqu'arrivent les jours de grâce, certaines chèvres, au lieu de fuir en ligne droite, se mettent à tourner en cercle autour d'un buisson, ayant sur leur croupe le menton du brocard... Bientôt elles s'arrêteront. C'est le moment où le chasseur, au moyen d'une feuille ou d'un brin d'herbe imite le petit sifflement doux : fip !... fip !... avec lequel les chevreuils s'appellent et souvent le brocard accourt en bondissant se faire tuer. Il y a des jours où ces animaux sont tellement étourdis par la passion qu'ils obéissent à un cri d'oiseau vaguement ressemblant à un fip chéri. J'ai même eu connaissance d'un brocard qu'avait attiré le grincement d'une brouette à la roue mal graissée. Il avait cru discerner l'expression de sentiments répondant aux siens dans ce bruit vulgaire. Cette façon de danser devant le miroir n'est donc pas uniquement propre à notre espèce. Souvent le brocard vient à l'appel en compagnie d'une chèvre amoureuse, ce qui, de la part d'un modèle de fidélité conjugale serait assez déplacé. Il y a des jours où l'on peut s'évertuer à siffler sans qu'aucun soupirant ne se montre, d'autres où ils affluent de toutes les directions. Il m'est arrivé, à la nuit presque close, d'apercevoir dans une prairie un brocard en conversation intime avec une chèvre sous les yeux d'un brocard moins bien armé qui se tenait à l'écart. À mon coup de sifflet les trois animaux bondissent vers moi. Je tire le plus gros des deux mâles et à cause de l'obscurité le manque. Le trio se sauve. Nouveau coup de sifflet.

Le mâle que j'avais manqué revient seul et je le manque de nouveau. Les hommes possédés du démon de luxure ne profitent pas mieux que cet animal des leçons qu'ils reçoivent.

Les noces du cerf sont autrement somptueuses que celles du chevreuil. Chez moi, vers le 3 septembre, et un peu plus tard dans les montagnes des Vosges, les grands cerfs commencent à parcourir la forêt, flairant les biches et emmenant celles que leur odorat désigne comme devant devenir clémentes à leurs désirs au bout de sept à huit jours. Chaque seigneur d'importance forme ainsi, pour son usage exclusif, un sérail dans lequel le nombre des épouses dépend de l'abondance et de la force des rivaux qui se les disputent. Au près de son sérail, le sultan fait bonne garde sans le secours d'eunuques. Il se promène autour du troupeau et ramène à grands coups d'andouillers au sein de la famille les volages personnes tentées de s'égarer. Aux environs des belles captives circule la racaille des petits cerfs à l'affût d'une bonne fortune qui, dans les bois fourrés comme les miens, n'est pas bien rare, car l'œil du maître ne peut être partout. Environ deux jours avant qu'une biche soit en état d'accepter les hommages de son royal amant, celui-ci commence à l'obséder de ses intercessions. Jour et nuit il l'assiège en émettant des supplications bruyantes. Enfin elle entre en folie et se donne. C'est avec une indescriptible furie que le mâle s'empare d'elle et Don Juan paraîtrait bien petit garçon si en regard des indiscretions d'Elvire, de dona Anna et de Zerline, la biche énumérait les exploits du dix cors. Mais voilà que cette biche, au bout de deux jours consacrés à la passion, s'éloigne tout à coup à pas menus, parfaitement apaisée, sous l'œil indifférent de son heureux vainqueur. Elle en a pour un an !

Une de mes plus brillantes interprètes à laquelle je racontais que sur trois cent soixante-cinq jours il n'y en a que deux pour l'amour chez la biche, s'est écriée : — Ne vous payez donc pas ma tête !... Devant la même révélation une brave mère de famille a soupiré : — Ce n'est pas beaucoup !... Une vieille demoiselle

très pieuse s'est détournée avec mépris : — Ne me parlez pas de ces horribles bêtes qui se marient sans bénédiction !...

Pendant que sa compagne apaisée va retrouver ses faons, le cerf poursuit de nouvelles conquêtes, mais peu à peu les biches inflammables se font rares, bientôt il ne reste plus que les jeunes femelles de l'année précédente, moins pressées que les vieilles d'entrer dans la danse. C'est alors que se livrent les batailles les plus acharnées, quelquefois mortelles. Quel afflux de convoitises exaspérées autour de la dernière vierge de la forêt. Le monstre qui emmènera cette fluette génisse dans sa clairière favorite pourra se vanter d'être un rude adversaire.

Les moyens d'expression du cerf sont très variés. Je connais au moins douze cris différents auxquels je puis attribuer un sens très précis. Il y a le claironnement du désir, simple invite aux amoureuses du lendemain, qui s'empressent d'accourir vers celui qu'à la voix elles reconnaissent pour le plus gros. Il y a les modulations insinuant, doucereuses et tendres, quelquefois presque gémissantes. Il y a le hurlement de défi plus terrible que le mugissement du taureau. Il y a le grognement de satisfaction bestiale et aussi le soupir de soulagement. Depuis que les loups ont disparu de nos bois, les cerfs sont les seuls animaux à posséder un vocabulaire aussi richement pourvu, et, ma foi, lorsque j'écoute leurs confidences, je me dis que le Diable boiteux, lorsqu'il voyait au travers du toit des maisons, n'était guère mieux renseigné que moi sur des impressions sensiblement équivalentes.

Il y a quelques années, un certain cerf que nous nommions le Gueulard, se distinguait par l'extraordinaire fréquence de ses cris. En soufflant dans la pointe perforée d'une grosse coquille marine, pour imiter les triomphants accents d'un rival, nous avons essayé de le faire venir. Mais ces appels, dans bien des cas très efficaces, avaient pour singulier résultat de l'éloigner. Grâce à ses incessantes clameurs, je parvins sans peine à me trouver sur son passage. Je vis alors apparaître un assez beau cerf,

boitant très bas, et dont les bois bizarres ressemblaient à deux longues pinces d'écrevisse. Après sa mort, je constatai que le pauvre animal, sans doute venu de loin, avait reçu deux coups de chevrotines⁹ dont l'un avait criblé son foie et ses entrailles de blessures mal cicatrisées, et dont l'autre avait amputé une de ses pattes de derrière au bas de la cuisse. Désormais trop faible pour conquérir les femelles et contraint de fuir la présence des jaloux, malgré cela torturé par le désir, il parcourait la forêt, jetant aux quatre vents du ciel l'aveu poignant de sa détresse. J'avais tué un poète !...

Historique de *La Figurante*¹⁰

L'idée de *La Figurante* m'est apparue pendant que je prenais congé de la femme d'un de mes amis chez lequel je venais de déjeuner. Il se disposait à sortir avec moi, et sa femme qui nous avait accompagnés jusque dans le vestibule plaisantait avec moi, pendant que je mettais mon pardessus. Je ne sais quelle bêtise j'ai pu dire, mais trois minutes après, dans la rue, aux côtés de mon ami, je ruminais l'histoire de *La Figurante*.

J'ai commencé par en tirer une pièce déplorablement construite, qui, déposée à l'Odéon et au Théâtre-Français, fut, dans chacun de ces théâtres, refusée d'emblée. Cependant M. Lavoix, lecteur attitré de la Comédie-Française, eut la bonté de m'écrire que cette œuvre, quoique ratée, lui semblait intéressante et qu'il m'invitait à venir en causer avec lui. Jugez si je courus à l'adresse qu'il me donnait. Il demeurait dans un vieux bâtiment, appartenant à l'État, situé à l'angle des rues Colbert et Richelieu. Là je me trouvai en présence d'un aimable vieillard qui me tint ce langage :

.....

⁹ Un chasseur qui se respecte ne tire le cerf qu'à balle (note de l'auteur).

¹⁰ François de Curel, *Théâtre complet I : La Danse devant le miroir — La Figurante*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1919, (p. 201-207).

— Votre pièce ne vaut rien... absolument rien... Le public se refuserait à l'écouter pendant cinq minutes... D'abord vous ignorez l'art de faire des mots et de les placer à propos. Vous ne soupçonnez pas ce qu'avec une réplique paradoxale et imprévue on peut faire avaler aux spectateurs. Lisez et relisez nos grands auteurs, Dumas fils, en particulier, et observez avec quelle désinvolture ils se tirent des situations les plus difficiles en se conciliant tout le monde par une plaisante boutade. Et là-dessus, M. Lavoix, qui était lui-même homme de beaucoup d'esprit, se mit à me conter une foule d'anecdotes qui toutes se dénouaient par une heureuse repartie. Lorsqu'il pensa, grâce à ce choix judicieux de bons exemples, m'avoir victorieusement prouvé le pouvoir irrésistible de l'esprit, il revint à ce qui m'amenait chez lui.

— Le sujet de votre pièce la classe entre deux comédies de Scribe : *Une Chaîne* et *Bataille de Dames*. Suivant que vous irez à droite ou à gauche, vous referez l'une ou l'autre.

— Je ne connais ni l'une ni l'autre, répondis-je avec une grimace.

— Dépêchez-vous de les lire, et allez du côté vers lequel vous penchez.

— C'est que je tiendrais beaucoup à rester moi-même, objectai-je timidement.

— *Une Chaîne* ou *Bataille de Dames*, répondit l'inflexible Lavoix. Si vous êtes vraiment doué pour l'art dramatique, vous ne sortirez pas de là. Remettez-vous au travail et quand vous aurez fini, revenez me voir. Si votre pièce me satisfait, j'espère la placer, non pas au Théâtre-Français où vos grands aînés vous barrent la route, mais dans un théâtre du boulevard dont le directeur a confiance en mon jugement.

On voit que j'avais affaire à un excellent homme. Malheureusement nous n'avions pas la même façon d'envisager les choses. J'étais alors bien trop ignorant de polémiques littéraires pour trouver cocasse le conseil d'adopter Scribe pour modèle. Ce qui me déplaisait, c'était de choisir un modèle quel qu'il fût.

Je me mis donc au travail, mais en me gardant de lire une ligne de Scribe et, quelques semaines plus tard, je me présentais de nouveau devant Lavoix, auquel j'avais envoyé au préalable une *Figurante* modifiée suivant une méthode à moi, en y joignant, ô comble d'imprudence ! le manuscrit de *Sauvé des eaux*. Je vécus ce jour-là une des heures les plus cruelles de ma carrière. Au lieu du spirituel bavard qui m'avait si paternellement accueilli, je fus assailli par un énergumène qui me reprocha durement de n'être bon à rien. Plus de talent, plus d'avenir !... Il était certain maintenant que je n'avais pas le don !... Ma place n'était marquée nulle part... Antoine lui-même, prisonnier de l'école naturaliste, ne m'ouvrirait jamais les portes de ce lieu de perdition qu'était le Théâtre-Libre.

Sous ce déluge d'anathèmes, je dégringolai l'escalier, découragé pour longtemps et les larmes aux yeux... Dame oui... Moi que l'on accusait de n'être propre à rien, songez que j'étais sur le point de produire, dans l'espace d'une année, *L'Envers d'une sainte*, *Les Fossiles*, *L'Invitée*. La conscience que j'avais de renfermer une puissance créatrice, me faisait plier sous le poids de l'aveugle injustice.

J'ai revu le père Lavoix le soir de la première de *L'Envers d'une sainte* au Théâtre-Libre. Je lui avais envoyé une place, moitié par reconnaissance et moitié par défi. Je l'ai aperçu de loin pendant un entr'acte, isolé dans la rangée de fauteuils où il était assis, avec l'apparence d'un homme accablé. Il n'a pas jugé devoir me faire un compliment qui, dans son esprit, eût été certainement de condoléance.

Je serais à mon tour injuste pour la mémoire de ce juge bienveillant et passionné, si je n'avouais pas que d'autres ont également reculé devant les étrangetés de mon sujet. Voici le rapport de M. de Lapommeraye, lecteur de l'Odéon, rapport dont Porel m'a fait cadeau par la suite. Je le donne ici d'autant plus volontiers qu'il renferme une analyse assez précise de ce qu'était cette première version de *La Figurante*.

Paris, le 25 avril 1890.

Rapport à M. le Directeur du Théâtre national de l'Odéon.
(N. 259). *La Figurante* : Comédie en 3 actes et 5 tableaux.

« Monsieur le Directeur,

« Cela ne me semble guère jouable, mais enfin il y a des qualités, et ce n'est pas l'œuvre du premier venu. En tous cas, le sujet n'est pas banal, il est même quelque peu bizarre, et l'auteur nous montre des exceptions, qui ne seraient probablement ni comprises, ni admises par la masse du public. Tout cela paraîtrait fort invraisemblable.

« Voici le sujet :

« M. Henri de Ternay est un jeune député de 35 ans, actif, intelligent, ambitieux, qui veut se pousser dans la politique. Il a pour maîtresse une femme mariée, Hélène de Givernis, dont il est très aimé et qu'il aime aussi : elle n'est plus toute jeune ; leur liaison dure depuis quelques années déjà, mais sans lassitude. Mme de Givernis est ambitieuse pour son amant : elle comprend qu'il a besoin d'être marié, il aurait ainsi un état de maison, pourrait recevoir plus aisément, étendrait le cercle de ses relations ; c'est donc nécessaire.

« Mme de Givernis lui cherche une femme, et elle jette son dévolu sur une jeune institutrice, Françoise, pauvre, intelligente. Françoise aime un jeune journaliste, Pierre Laforge, et en est aimée, mais Pierre qui ne veut point d'une femme sans fortune, lui fait savoir un peu brusquement qu'il ne l'épousera pas.

« C'est ce moment que choisit Hélène de Givernis pour faire ses propositions à Françoise. Veut-elle épouser un député de 35 ans, ambitieux, dont elle sera l'associée, rien de plus, pas la femme : entre eux il n'y aura qu'une vague amitié, point de relations intimes, car ce député aime une femme mariée et en est aimé ; ils resteront fidèles l'un à l'autre, et Françoise devra fermer les yeux, accepter cette bizarre situation.

« Et Françoise accepte. Deux minutes après on lui présente Henri de Ternay et l'affaire est bâclée. Tout cela est un peu rapide,

un peu étrange, demanderait des développements qui n'existent pas ; il faudrait justifier ce point de départ anormal.

« Françoise est très fine ; elle a deviné que la femme mariée en question n'est autre que Mme Hélène de Givernis.

« Au 2^e acte, le mariage a eu lieu depuis quelques mois. Françoise s'occupe avec activité et intelligence des affaires de son mari : elle s'y consacre tout entière : c'est bien une associée, une sorte de secrétaire très diplomate et très habile, qui étend très vite le cercle des relations de Ternay, lui crée des amitiés, intrigue de toutes façons. Mais, suivant le pacte convenu, elle n'est pas sa femme. Hélène de Givernis s'est éloignée pendant quelque temps, puis elle est revenue, et elle se montre satisfaite de voir les choses où elles sont : c'est bien ce qu'elle avait rêvé, voulu.

« Désormais nous allons assister à la lutte de ces deux femmes qui vont se disputer Ternay, car Françoise, bien que très correcte, très froide en apparence, n'a pas du tout renoncé à l'amour de celui qui s'appelle son mari pour le monde. Elle poursuit ses desseins avec habileté, silencieusement. Bientôt, Mme de Givernis s'en est aperçue. Françoise n'a-t-elle pas été conter à une de ses tantes la réserve extraordinaire de Ternay à son égard ? Et la tante, furieuse, bavarde. Ternay, si l'on sait la chose, deviendra ridicule ! Françoise a parlé avec intention.

« Peu à peu elle a pris, par son intelligence, une grande influence sur son mari. Hélène sent que Ternay commence à lui échapper. Elle essaie de parer le coup, et elle dépêche Pierre Laforge auprès de Françoise. Elle a conté au jeune homme que Françoise est délaissée, malheureuse. Pierre va tenter d'en faire sa maîtresse. Hélène espère bien que Françoise se laissera aller à son ancien amour pour Pierre.

« Elle s'est trompée, car Françoise, au premier mot d'amour, chasse Pierre.

« Peu après, Henri Ternay est nommé sous-secrétaire d'État, grâce à une habile intrigue de Françoise. Henri est tout à fait

séduit. Hélène est perdue et part, les larmes aux yeux, comprenant sa défaite. Françoise triomphe ! elle a beaucoup souffert, en silence, car elle aimait son mari. Maintenant elle se jette dans ses bras, et le pacte de pure association est rompu. Elle ne sera plus une simple figurante du mariage. »

Notice bibliographique

Dans le présent ouvrage, certains passages (ou fragments) ont déjà été publiés dans les périodiques scientifiques et autres monographies. Néanmoins, tous ces textes ont été révisés, approfondis et remis à jour :

- « *La Danse devant le miroir* de François de Curel, ou d'une "pièce bien faite" à une "pièce bien dé faite" », *Anales de Filología Francesa*, n° 29, 2021, (« Le monde connecté et les approches interculturelles : vers un nouveau paradigme des frontières ? »), p. 681-697.
- « *La Figurante* de François de Curel. Comédie des apparences ou jeu de rôles. Sur les traces du grotesque pirandellien », *Revue Romane, Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, volume 56, issue 2, John Benjamins Publishing Company, 2021, p. 1-21 ; 2022, p. 181-201.
- « François de Curel ou la "dédramatisation du drame" », *Études françaises* 57, 1, « L'insurrection kabyle de 1871. Représentations, transmissions, enjeux identitaires en Algérie et en France », Les Presses de l'Université de Montréal, 2021, p. 121-139.
- « *Orage mystique* de François de Curel : mise en question de la "pièce bien faite" », *Estudios Románicos*, Volumen 30, 2021, p. 273-286.
- « *L'Âme en folie* de François de Curel : à la recherche d'un nouveau paradigme dramatique », *Romanica Cracoviensia*, 4, 2020, p. 199-205.
- « *L'Envers d'une sainte* de François de Curel, ou du "personnage agissant" au "personnage réflexif" », *Kwartalnik Neofilologiczny*, 2020, n° 2, p. 230-237.

Bibliographie

1. Théâtre de François de Curel

A. Œuvres dramatiques pièces publiées en volumes

Théâtre Complet, tome I : *La Danse devant le miroir* — *La Figurante*, Paris, Georges Crès & Cie, 1919

Théâtre Complet, tome II : *L'Envers d'une sainte* — *Les Fossiles*, Paris, Georges Crès & Cie, 1920

Théâtre Complet, tome III : *L'Invitée* — *La Nouvelle idole*, Paris, Georges Crès & Cie, 1920

Théâtre Complet, tome IV : *Le Repas du lion* — *La Fille sauvage*, Paris, Georges Crès & Cie, 1920

Théâtre Complet, tome V : *Le Coup d'aile* — *L'Âme en folie*, Paris, Georges Crès & Cie, 1922

Théâtre Complet, tome VI : *La Comédie du génie* — *L'Ivresse du sage*, Paris, Georges Crès & Cie, 1924

Théâtre: La Danse devant le miroir — *La Figurante* — *La Fille Sauvage*, Paris, Larousse, 1920

Théâtre complet I : La Danse devant le miroir. — *La Figurante*, Paris, Albin Michel, 1931

Théâtre complet II : L'Envers d'une sainte. — *Les Fossiles*, Paris, Albin Michel, 1931

Théâtre complet III : L'Invitée. — *La Nouvelle idole*, Paris, Albin Michel, 1931

Théâtre complet IV : Le Repas du lion. — *La Fille sauvage*, Paris, Albin Michel, SD

Théâtre complet V : Le Coup d'aile. — *L'Âme en folie*, Paris, Albin Michel, 1934

Théâtre complet VI : La Comédie du génie. — *L'Ivresse du sage*, Paris, Albin Michel, 1934

quelques-unes des pièces publiées séparément

- L'Amour brode*, Paris, Tresse et Stock, 1893
L'Invitée : comédie en trois actes, Paris, Calmann-Lévy, 1893
La Nouvelle idole, Paris, Stock, 1899
Les Fossiles, pièce en quatre actes. Édition conforme à la représentation, Paris, Calmann-Lévy, 1900
La Nouvelle idole, Paris, Stock, 1903
Le Repas du lion, Paris, Stock, 1903
Le Coup d'aile, Paris, Stock, 1906
La Nouvelle idole, Paris, Stock, 1914
La Danse devant le miroir, *La Petite Illustration*, 1914
La Fille sauvage, Paris, Albin Michel, 1916
La Fille sauvage, Paris, Georges Crès & Cie, Collection : Théâtre d'art, 1918
L'Invitée : comédie en trois actes, Paris, Calmann-Lévy, 1919
Le Coup d'aile, Paris, Georges Crès & Cie, 1921
L'ivresse du sage, Paris, Georges Crès & Cie, 1921
L'Âme en folie, Paris, Georges Crès & Cie, 1921
La Comédie du génie, Paris, Georges Crès & Cie, 1921
L'ivresse du sage, *La Petite Illustration*, 1922
Terre inhumaine, *La Petite Illustration*, 1923
Les Fossiles, Paris, Calmann-Lévy, 1925
La Viveuse et le moribond, *La Petite Illustration*, 1926
Le Repas du lion, Oxford University Press, 1926
Orage mystique, *La Petite Illustration*, 24 décembre 1927
Terre inhumaine, Albin Michel, 1932
La Comédie du génie, Classic Reprints, 2018
L'Invitée, Classic Reprints, 2018
L'Invitée, Forgotten Books, 2018
The Beat of the Wing, Classic Reprints, 2018
La Nouvelle idole, Classic Reprints, 2018
Les Fossiles, Classic Reprints, 2018
La Danse devant le miroir, Pranava Books, 2020
L'ivresse du sage comédie en trois actes, Classic Reprints, 2021
L'Envers d'une sainte, Classic Reprints, 2021
L'Amour brode, Classic Reprints, 2021
A False Saint, Classic Reprints, 2021
La Figurante, Classic Reprints, 2021

B. Œuvres de François de Curel mises en scène

- L'Envers d'une sainte*, pièce en 3 actes, Paris, Théâtre-Libre, 25 janvier 1892
Les Fossiles, pièce en 4 actes, Paris, Théâtre-Libre, 29 novembre 1892
L'Invitée, comédie en 3 actes, Paris, Théâtre du Vaudeville, 19 janvier 1893

- L'Amour brode*, pièce en 3 actes, Paris, Comédie-Française, 12 octobre 1893
La Figurante, comédie en 3 actes, Paris, Théâtre de la Renaissance, 5 mars 1896
Le Repas du lion, pièce en 5 actes, Paris, Théâtre Antoine, 26 novembre 1897
La Nouvelle idole, pièce en 3 actes, Paris, Théâtre Antoine, 8 février 1899
La Fille sauvage, pièce en 6 actes, Paris, Théâtre Antoine, 17 février 1902
Le Coup d'aile, pièce en 3 actes, Paris, Théâtre Antoine, 10 janvier 1906
La Danse devant le miroir, pièce en 2 actes, Paris, Nouvel-Ambigu, 17 janvier 1914
La Comédie du génie, comédie en 3 actes et 8 tableaux, Paris, Théâtre des Arts, 1918-1919
L'Âme en folie, comédie dramatique en 3 actes, Paris, Théâtre des Arts, 23 décembre 1919
La Biche au bois, féerie-vaudeville, 1920
L'Ivresse du sage, comédie en 3 actes, Paris, Comédie-Française, 5 décembre 1922
Terre inhumaine, drame en 3 actes, Paris, Théâtre des Arts, 13 décembre 1922
La Viveuse et le moribond, comédie en 3 actes, Grand Théâtre de Monte-Carlo, 29 décembre 1925, reprise au théâtre des Arts, 6 janvier 1926
Orage mystique, pièce en 3 actes, Paris, Théâtre des Arts, 1^{er} décembre 1927

C. Films, œuvres de Curel adaptées à l'écran

- The Savage Woman*, film muet de Edmund Mortimer et Robert G. Vignola, l'adaptation américaine de *La Fille sauvage* avec Clara Kimball Young (1918)
Ankara postasi, film de Muhsin Ertugrul, pris du turc de la *Terre Inhumaine* (1928)
This Mad World, film de William C. de Mille, adapté de *Terre Inhumaine*, avec Kay Johnson et Basil Rathbone (1930)
Le Bois des Amants, film de Claude Autant-Lara d'après la pièce *Terre étrangère* (1960)

D. Varia

- L'Été des fruits secs* (1885)
Le Sauvetage du grand-duc (1889)
Le Solitaire de la Lune (1909)
L'Idée pathétique et vivante, pensées choisies. Pensées choisies et précédées d'une introduction par Édouard Schneider, E. Sansot (1912)
L'Orphelinat de Gaëtan (1927)
La chasse, ma grande passion, Paris, Durel, 1949, 100 pages (extrait de *Historique de L'Âme en folie*, article publié dans la *Revue de Paris*, février-mars 1922)
Le Solitaire de la Lune, avec un frontispice d'Armand Rassenfosse, Wentworth Press, United States, 2016
L'Été des fruits secs, Classic Reprints, 2018

E. Manuscrits et autres

- Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. le vicomte F. de Curel, le jeudi 8 mai 1919 / [discours de M. F. de Curel,... réponse de M. Émile Boutroux] ; Académie française : Curel, François de (1854-1928), auteur du texte ; Pranava Books, 2020
- Collection de manuscrits d'Auguste Rondel. Section Rondel-Ms : théâtre français. Théâtre français, 1850-1936 (Rondel-Ms-839 à 2769). C. Curel, François de (1854-1928). *Lamour brode* : pièce en 3 actes [Paris, Comédie-Française, 12 octobre 1893] Curel, François de (1854-1928), auteur du texte
- Mémoire d'un éditeur. [Première série], Léon Bloy, Georges Darien, Paul Adam, Charles Cros, François de Curel, Louise Michel, Charles Monselet, Louis Desprez, Robert Caze, anecdotes / P. V. Stock ; préface de Jean Ajalbert,... ; appendice de Valéry et Charles Müller, Stock, Pierre-Victor (1861-1943), auteur du texte

2. OUVRAGES CRITIQUES

A. Sur François de Curel

- Akar Charles, Sée Edmond, « Une grande première », *Gil Blas*, 17 janvier 1914.
- Baldwin Maxele, *A Study of Selected Characters in The Dramas of François de Curel*, (mémoire non publié, The Department of Modern Languages and The Graduate Council of The Kansas State Teachers College of Emporia), 1935.
- Baudouin-Bugnet Maurice, « François de Curel Lorrain », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, Metz, Imprimerie Lorraine, 1925.
- Beauplan Robert de, « *Orage mystique* au Théâtre des Arts », in : François de Curel, *Orage mystique*, *La Petite Illustration*, 24 décembre 1927.
- Bellaigue Camille, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, t. 115, 1893.
- Bernard-Derosne Léon, « Premières représentations », *Gil Blas*, 21 janvier 1893.
- Berton Claude, « La rêverie voulue », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 25 juin 1927.
- Berton Claude, « Le théâtre et la vie : Souffrir, Penser », *La Femme de France*, 15 janvier 1928.
- Bertrand Louis, « La Lorraine dans l'œuvre de M. François de Curel », in : Louis Bernard, *Idées et portraits : la Renaissance classique*, Paul Bourget, François de Curel, Paul Adam, Henri de Régnier, Émile Baumann, *le roman d'histoire*, Paris, Librairie Plon, les Petits-fils de Plon et Nourrit, 1927.

- Binet Alfred, Passy Jacques, « Psychologie des auteurs dramatiques, *Le Temps*, 11 octobre 1893.
- Blanchart Paul, *François de Curel : son œuvre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1924.
- Bordeaux Henry, « Le théâtre de M. François de Curel », *La Revue Hebdomadaire*, n° 19, 10 mai 1919.
- Boyd Ernest A., « An Unacademic Academician, François de Curel », *The Egoist*, n° 10, 1918.
- Braunstein Édith, *François de Curel et le théâtre d'idées*, Genève, Droz, 1962.
- Brisson Pierre, « Chronique théâtrale — Théâtre des Arts : *Orage mystique*, pièce trois actes de M. François de Curel », *Le Temps*, 5 décembre 1927.
- Champris Gaillard de, « Le théâtre de M. François de Curel », *Revue des Deux Mondes*, tome 45, 1918.
- Corvin Michel, « François de Curel », in : Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001.
- Darzens Rodolphe, « À propos d'*Orage mystique* », *Le Journal*, 3 décembre 1927.
- Daudet Léon, « François de Curel », *L'Action française*, 18 janvier 1914.
- Descaves Lucien, « Curel et Antoine », *La Lanterne*, 24 décembre 1919.
- Descaves Lucien, « *L'Âme en folie* — une belle pièce de François de Curel est jouée aujourd'hui au Théâtre des Arts », *L'Intransigeant*, 24 décembre 1919.
- Descaves Lucien, « Théâtre des Arts — *Orage mystique*, pièce en trois actes de M. François de Curel », *L'Intransigeant*, 3 décembre 1927.
- Descaves Lucien, « François de Curel entre deux Académies », *Les Nouvelles littéraires, artistique et scientifiques*, 5 mai 1928.
- Docquois Georges, « Antoine et François de Curel », *Le Journal*, 11 octobre 1893.
- Doumic René, « M. François de Curel », *Le Figaro*, 10 octobre 1893.
- Duquesnel Félix, « Les Premières : *La Figurante* », *Le Gaulois*, 6 mars 1896.
- Durieux Jehan, « François de Curel sur le sang d'une race », *Le Figaro*, supplément littéraire, 5 mai 1928.
- Faguet Émile, « *La Figurante*, comédie en trois actes de M. de Curel », *Revue encyclopédique : recueil documentaire universel et illustré*, 1896.
- Forster Riccardo, *Il teatro di Francesco de Curel*, Napoli, Stab. Tipografico Pierro e Veraldi nell'Istituto Casanova, 1899.
- Fouquier Henri, « *La Figurante* de F. de Curel », *Le Figaro*, 6 mars 1896.
- Fréjaville Gustave, « Théâtre des Arts : *Orage mystique* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 4 décembre 1927.
- Fresnois André de, « Notes de théâtre », *La Revue critique des idées et des livres*, n° 139, 24 janvier 1914.
- Gänssle Gerhard, *Die Einflüsse von Darwin und Nietzsche auf François de Curel*, Dissertation Würzburg, 1953.
- Gillet Louis, « François de Curel », *Le Gaulois*, 1928.

- Goetz Olivier, « *Le repas du lion* de François de Curel, ou la représentation spectaculaire d'une industrie lorraine », in : Jeanne Benay, Jean-Marc Leveratto (éd.), *Culture et histoire des spectacles en Alsace et en Lorraine. De l'annexion à la décentralisation (1871-1946)*, Berne, Peter Lang, 2005.
- Grégorio Paul, « Les répétitions générales : *Orage mystique* au Théâtre des arts », *Comœdia*, 2 décembre 1927.
- Hansen Joseph, *Les idées sociales de François de Curel*, Luxembourg, Éditions des « Cahiers luxembourgeois » Paul Schroell, 1935.
- Hermant Abel, *Le Temps*, 16 janvier 1920, in : *Romans-Revue*, n° 2, vol. VIII, 15 février 1920.
- Heugel Jacques, « La semaine dramatique : Théâtre des Arts — *Orage mystique*, trois actes de M. François de Curel », *Le Ménestrel*, 9 décembre 1927.
- Houville Gérard d', « Chronique dramatique », *Le Figaro*, 5 décembre 1927.
- Jaloux Edmond, « François de Curel », *Le Gaulois*, 19 janvier 1914.
- Kabert Madeleine, « Le Psychisme au théâtre », *Le Fraternaliste*, 1^{er} mars 1928.
- Kaczmarek Tomasz, « *L'Âme en folie* de François de Curel : à la recherche d'un nouveau paradigme dramatique », *Romanica Cracoviensia*, 4, 2020.
- Kaczmarek Tomasz, « *L'Envers d'une sainte* de François de Curel, ou du "personnage agissant" au "personnage réflexif" », *Kwartalnik Neofilologiczny*, 2020, n° 2.
- Kaczmarek Tomasz, « *La Figurante* de François de Curel. Comédie des apparences ou jeu de rôles Sur les traces du grotesque pirandellien », *Revue Romane*, Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures, volume 56, issue 2, John Benjamins Publishing Company, 2021. 2022.
- Kaczmarek Tomasz, « François de Curel ou la "dé-dramatisation du drame" », *Études françaises* 57,1, « L'insurrection kabyle de 1871. Représentations, transmissions, enjeux identitaires en Algérie et en France », Les Presses de l'Université de Montréal, 2021.
- Kaczmarek Tomasz, « *Orage mystique* de François de Curel : mise en question de la "pièce bien faite" », *Estudios Románicos*, Volumen 30, 2021.
- Kemp Robert, « Les Générales : Au Théâtre des Arts — *Orage mystique*, trois actes, de François de Curel », *La Liberté*, 3 décembre 1927.
- Le Brun, Roger, *François de Curel*, Paris, E. Sansot, 1905.
- Le Goffic Charles, « Discours sur l'œuvre du vicomte de Curel », *La Croix*, 7-8 juin 1931.
- Lemaire Hippolyte, « Théâtres », *Le monde illustré*, 13 février 1892.
- Levaux Léopold, « *Le Repas du lion* de François de Curel », *La revue catholique des idées et des faits*, 28 juin 1939.
- Lévêque André, « François de Curel: observations sur la création dramatique », *PMLA*, Cambridge University Press, 1937.
- Lombard Paul, « Les Premières : *L'Âme en folie* par François de Curel », *L'Homme Libre*, 24 décembre 1919.

- Marchès Léo, « François de Curel », *L'Intransigeant*, 13 janvier 1914.
- Marsy Émile, « Les Théâtres : *L'Âme en folie* de M. François de Curel au Gymnase », *Le Rappel*, 2 février 1922.
- Mauriac François, « Courrier théâtral », *La Revue Hebdomadaire*, n° 4, 1920.
- Mauriac François, « Théâtre », *La Revue Hebdomadaire*, 1921.
- Méré Charles, « Les Premières », *Excelsior*, 3 décembre 1927.
- Méric Victor, « Les générales et les premières : Théâtre des Arts — *Orage mystique*, trois actes, de François de Curel », *Le Quotidien*, 5 décembre 1927.
- Morès-Ridendo Marquis de, « La Figurante », *Le Rire*, 14 mars 1896.
- Paquin Hélène Emma, *The theatre of François de Curel*, thesis, Boston University, School of Education, 1928.
- Parijanine Maurice, « *Orage mystique*, pièce en trois actes de M. François de Curel au Théâtre des Arts », *L'Humanité*, 7 décembre 1927.
- Parvillez Alphonse de, « L'incomplète victoire de François de Curel », *Études*, t. 195, n° 10, 20 mai 1928.
- Pascal Félicien, Interview avec François de Curel, *La Revue Hebdomadaire*, 1902.
- Pawlowski Gaston de, « Au Nouvel Ambigu : *La Danse devant le miroir* de M. François de Curel », *Comœdia*, 17 janvier 1914.
- Pawlowski Gaston de, « Première au Théâtre des Arts : *L'Âme en folie* », *Le Journal*, 24 décembre 1919.
- Pays Marcel, « Au lendemain d'une première : les démêlés de M. François de Curel avec la censure et avec les théâtres », *Excelsior*, 25 décembre 1919.
- Perret Pierre, « Revue dramatique : *La Figurante* », *La Liberté*, 16 août 1896.
- Picard Gaston, « François de Curel défini par lui-même », *La Renaissance*, n° 18, 1928.
- Pierrefeu Jean de, « *La Danse devant le miroir*, pièce en trois actes, de M. François de Curel », *La Liberté*, 18 janvier 1914.
- Pioch Georges, « Au théâtre », *Le Populaire*, 25 décembre 1919.
- Ponticello Eva Edith, *Les Idées dans les préfaces de François de Curel*, thèse, Montréal, Mc Gill University, 1942.
- Pronier Ernest, *La vie et l'œuvre de François de Curel. Étude dramatique, sociale et littéraire*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1934.
- Prudhomme Jean, « Les Premières : Théâtre des Arts — *Orage mystique*, comédie en trois actes de M. François de Curel », *Le Matin*, 3 décembre 1927.
- « Qui sait », *L'Écho annamite*, 27 juillet 1928.
- Rauhut Franz, « François de Curel als Philosoph und Psycholog der Kultur in Geist Spenglers und Toynbees », *Die Neuren Sprachen*, Heft 3, 1954.
- Reboux Paul, « Les répétitions générales : Au Théâtre des Arts — *Orage mystique* », *Paris-soir*, 3 décembre, 1927.
- Reuillard Gabriel, « François de Curel », *Les Hommes du Jour*, 24 janvier 1914.
- Richter Kurt, *François de Curel. Ein Beitrag zur französischen dramatischen Literatur um die Jahrhundertwende*, Grimma 1934, Dissertation Leipzig 1934.

- Roustan Mario, « Sur la Mort de François de Curel », *La Renaissance*, n° 20, 19 mai 1928.
- Sarcey Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 5 décembre 1892.
- Sarcey Francisque, « Chronique théâtrale : *La Figurante* », *Le Temps*, 9 mars 1896.
- Saveuse-Boulay Laure, *L'aristocrate François de Curel, un dramaturge oublié, 1854-1928*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pascale Goetschel, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005.
- Schneider Édouard, « Contemporains chez eux : François de Curel (*Souvenirs de Ketzing*) », *Les Marges*, n° 47, t. XIII, mars 1914.
- Schneider Édouard, « François de Curel à Ketzing », *Le Figaro*, 5 mai, 1928.
- Schneider Louis, « *Le Gaulois* au théâtre — Les Premières, Théâtre des Arts : *Orage mystique*, pièce trois actes de M. François de Curel », *Le Gaulois*, 3 décembre 1927.
- Schuyler William M., « François de Curel and the Problem of Instinct », *PMLA*, vol. 54, issue 2, 1939.
- Schuyler William M., « The Genesis and Evolution of Curel's *L'Âme en folie* », *Modern Philology* 39, n° 3, 1942.
- Schuyler William M., « *La Danse devant le miroir* : The Evolution of a Tragedy », *Modern Philology*, vol. 41, n° 3 (Feb., 1944).
- Schrygens Joseph, « Le théâtre de François de Curel d'après M. Bellessort », *La revue catholique des idées et des faits*, 13 mars 1931.
- Sée Edmond, « Première au Théâtre des Arts : *Orage mystique*, trois actes de M. François de Curel », *L'Œuvre*, 4 décembre 1927.
- Smith Allison Hugh, « François de Curel », *The French Review*, vol. 2, n° 3, 1929.
- Snell Victor, « Les Premières — Une pièce admirable de François de Curel : *L'Âme en folie* », *L'Humanité*, 25 décembre 1919.
- Souday Paul, « La vie intellectuelle : François de Curel », *Paris-Midi*, 2 février 1916.
- Souday Paul, « Au Théâtre des Arts : *L'Âme en folie* de M. François de Curel », *Paris-Midi*, 30 décembre 1919.
- Souday Paul, « François de Curel », *Candide*, 3 mai 1928.
- Souday Paul, « François de Curel », *Revue de Paris*, 15 mai 1928.
- Tenarg Paul, « François de Curel », in : Paul Tenarg, *Nos bons auteurs et nos méchants critiques : parallèles dramatiques*, Paris, Chamuel, Éditeur, 1898.
- Thouvenin Jean, « Le Théâtre : *L'Âme en folie* de M. François de Curel », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1906, 4 janvier 1920.
- Voisins Gilbert de, *François de Curel*, suivi de pages inédites et de l'histoire du XII^e fauteuil, Paris, Alcan, 1931.
- Weller Karl, *François de Curel, ein moderner Dramatiker*, Langensalza 1921, Dissertation Zürich 1921.
- Wilson Datha, *François de Curel and The Theater of Ideas*, thesis: Master of Arts, University of Arizona, 1935.

B. Ouvrages partiellement consacrés à François de Curel

- Académie des sciences et lettres de Montpellier, *Bulletin mensuel de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, Montpellier, Imprimerie Firmin et Montane, 1921.
- Achard Paul, « Ronde théâtrale », *Adam*, 15 décembre 1927.
- Antoine André, « Mes souvenirs » sur le *Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921.
- Antoine André-Paul, « Visage d'hier et d'aujourd'hui : de Curel à Porto-Riche », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1951.
- « Au fil de la Seine », *Cyrano*, 11 décembre 1927.
- « Au Théâtre-Libre », *La Lanterne*, 4 février 1892.
- Autrand Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Beach Cecilia, « Marie Lenéru and the Theater of Ideas », *Women in French Studies*, Volume 9, 2001.
- Beaujeu Léonce, « Chronique dramatique », *L'Action française*, 24-25 janvier 1914.
- Bédier Joseph, Hazard Paul, *Histoire de la littérature française illustrée*, tome 2, Paris, Librairie Larousse, 1924.
- Berton Claude, « La rêverie voulue », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 25 juin 1927.
- Bertrand Louis, *Idées et portraits : la Renaissance classique*, Paul Bourget, François de Curel, Paul Adam, Henri de Régnier, Émile Baumann, le roman d'histoire, Paris, Librairie Plon, les Petits-fils de Plon et Nourrit, 1927.
- Bethléem Louis, *Les pièces de théâtre : manuel pratique à l'usage des honnêtes gens qui vont au théâtre ou qui écoutent les pièces de théâtre à la T.S.F.*, (3^e édition revue et mise à jour), Paris, Éditions de la Revue des Lectures, 1935.
- Binet Alfred, « François de Curel, notes psychologiques », *L'Année psychologique*, vol. 1, 1894.
- Binet Alfred, Passy Jacques, « Études de Psychologie sur les auteurs dramatiques », *L'Année psychologique*, 1894.
- Bissell Clifford H., *Les conventions du théâtre bourgeois contemporain en France, 1887-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1930.
- Blasius Dom, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, 7 mars 1896.
- Castex Pierre-Georges, Surer Paul, *Manuel des études littéraires françaises, XX^e siècle*, Paris, Librairie Hachette, 1967.
- Céard Henry, « Les Théâtres », *Le Matin*, 6 mars 1896.
- Chandler Frank Wadleigh, *Modern Continental Playwrights*, New York, Harper and Brothers, 1931.
- Chevalier Paul-Émile, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 29 octobre 1893.
- Chothia Jean, *André Antoine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Claretie Jules, « Vingt-huit ans à La Comédie-Française : Journal, III, janvier 1894-décembre 1895 », *Revue des Deux Mondes*, n° 15, 1^{er} août 1949.

- Clark Barrett Harper, *Contemporary French Dramatists* (Studies on the Théâtre Libre, Curel, Brioux, Porto-Riche, Hervieu, Lavedan, Donnay, Rostand, Lemaître, Capus, Bataille, Bernstein, and Flers and Caillavet), Cincinnati, Stewart & Kidd Company, 1915.
- Clark Barrett Harper, *Four plays of the Free theater*, Classic Reprints, 2018 ; Wentworth Press, United States, 2016.
- Corvin Michel, « Le Boulevard en question », in : Jacqueline de Jomaron (éd.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Corvin Michel (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001.
- Daudet Léon, *Mes idées esthétiques*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1939.
- Dickow Alexander, « Trouver l'intrus : le théâtre dans *Le Roi de Boétie* », *Les Cahiers Max Jacob*, n^{os} 19-20, 2019.
- Divoire Fernand, *L'Ami du lettré*, Année littéraire & artistique pour 1929, Les Éditions de France, 1928.
- Doumic René, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 134, 1896.
- Doumic René, *De Scribe à Ibsen, causeries sur le théâtre contemporain*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 1896.
- Dubech Lucien, « Chronique théâtrale », *L'Action Française*, 11 décembre 1927.
- Eloesser Arthur, *Literarische Porträts aus dem modernen Frankreich*, Berlin, S. Fischer, 1904.
- Eustachiewicz Lesław, *Dramat europejski w latach 1887-1916*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Flers Robert de, « La Semaine dramatique », *Le Figaro*, 18 janvier 1914.
- Flers Robert de, « La Semaine dramatique », *Le Figaro*, 28 décembre 1919.
- Gémier Firmin, *Théâtre populaire, Acte I*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.
- Guirec Pierre, « Feuilleton dramatique », *La Critique Indépendante*, 1^{er} février 1914.
- Heylli Georges d', « La Quinzaine », *Gazette anecdotique*, 31 janvier 1893.
- Intérim, « Théâtres », *Le Monde Illustré*, 23 mars 1921.
- Joannidès Alexandre, *La Comédie-Française, 1^{er} janvier 1920-31 décembre 1925*, Paris, Plon, 1926.
- Kerst Léon, « Paris au théâtre », *Le Petit Journal*, 6 mars 1896.
- Klein Alexandre, « Le théâtre comme laboratoire des sciences de l'esprit : Alfred Binet, psychologue dramatique et dramaturge amateur », *L'Esprit Créateur*, Volume 56, n^o 4, 2016.
- « La semaine à Paris », *Le Petit Oranais*, 1^{er} février 1914.
- Lalou René, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Georges Crès & Cie, 1922.
- Lalou René, *Le Théâtre en France depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Launay Guy, « Répétition générale », *Le Matin*, 17 janvier 1914.
- Lavaud Suzanne, *Marie Lenéru : sa vie, son journal, son théâtre*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1932.

- Le Corre Élisabeth, « Splendeurs et misères du théâtre. François Mauriac critique dramatique dans les années 1920 », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117^e année, n° 1, 2017.
- « Les Grandes Premières », *Le Cri de Paris*, 28 décembre 1919.
- « Les Théâtres », *Le Rappel*, 4 février 1892.
- Lintilhac Eugène, « Chronique dramatique », *Le XIX^e siècle*, 7 mars 1896.
- Lundeberg Olav K., « Ibsen in France : A Study of the Ibsen Drama, Its Introduction, Vogue and Influence on the French Stage », *Scandinavian Studies and Notes*, Vol. 8, n° 4, 1924.
- Lunéru Marie, *Le journal de Marie Lunéru*, Paris, Éditions Georges Crès & Cie, coll. « Mémoires d'écrivains et d'artistes », 1922.
- Marsan Jules, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1926.
- Martel Charles, « Courrier dramatique », *La Justice*, 23 janvier 1893.
- Mendès Catulle, « Premières représentations », *Le Journal*, 6 mars 1896.
- Montmartre Jean de, « La leçon du public », *Le Radical*, 2 novembre 1893.
- Pascal Félicien, « Le théâtre et les livres », *L'Univers*, 9-10 janvier 1914.
- Pasquin, « Nouvelles théâtrales », *La Lanterne*, 19 janvier 1914.
- Ray Marcel, « La mort de François de Curel. Un spectacle invisible », *L'Europe nouvelle*, 5 mai 1928.
- Renno Maurice, « Chronique parisienne : La Quinzaine théâtrale », *L'Impartial français : commerce et industrie, droits et devoirs*, 8 novembre 1919.
- Saint-Point Valentine de, « Le rire de la semaine », *Le Rire*, n° 574, 1914.
- Sarcey Francisque, Quarante ans de théâtre, vol. 4, Paris, Bibliothèques des Annales politiques et littéraires, 1901.
- Sarcey Francisque, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, vol. 8, Paris, Bibliothèques des Annales politiques et littéraires, 1902.
- Sée Edmond, *Le Théâtre français contemporain*, Paris, Armand Colin, 1928.
- Serph André, « Le Théâtre », *La Voix du Combattant*, 14 janvier 1928.
- Simon Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle 1900-1950*, Paris, Armand Colin, 1959.
- Siran Jules, « Le paradoxe du "théâtre exotique d'avant-garde" dans les années 1920. Archaïsme et modernité dans la collaboration Baty-Lenormand », *Sociétés & Représentations*, n° 31, avril 2011.
- Société des auteurs et compositeurs dramatiques, *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1896.
- Sorel Albert-Émile, *Essais de psychologie dramatique. Henry Becque, Paul Hervieu, Émile Fabre, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Jules Lemaître, Henri Lavedan, François de Curel, Brieux*, Paris, E. Sansot & Cie, 1911.
- Souriau Paul, « Revue d'esthétique », *L'Année psychologique*, 12, 1906.
- Stoullig Edmond, « Les Premières », *La Petite Presse*, 7 mars 1896.
- Strowski Fortunat, « Chronique théâtrale », *La Vie Latine*, n° 30, janvier 1928.
- Téramond Guy de, « Premières représentations », *La Presse*, 18 janvier 1914.

- Thalasso Adolphe, *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*, Paris, Mercure de France, 1909.
- Thibaudet Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Stock, Delamain et Boutelleau, 1936.
- Vély Albert, « Théâtre », *Le Tintamarre*, 22 janvier 1893.
- Vier Jacques, « Lamennais, personnage de théâtre », *Annales de Bretagne*, Tome 65, n° 2, 1958.
- Waleffe Maurice de, « Billet de Midi », *Paris-Midi*, 17 janvier 1914.
- Waleffe Maurice de, « La bataille théâtrale », *Comœdia illustré*, 5 janvier 1920.

C. Ouvrages généraux

- Abirached Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Adorno Theodor W., « Pour comprendre Fin de partie », trad. Sibylle Muller, in : Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- Alcolombre Thierry, *Mallarmé, La poétique du théâtre et l'écriture*, Paris, Librairie Minard, 1995.
- Antoine André, « Causerie sur la mise en scène », *Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903.
- Antonucci Giovanni, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Edizioni Studium, 2012.
- Aristote, *Poétique*, trad. Joseph Hardy, Paris, Gallimard, 1996.
- Asholt Wolfgang, *Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Époque (1887-1914)*, Studia Romanica 59, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1984.
- Asholt Wolfgang, « Changement de genre et réception : le cas du livret de *La Lépreuse* (1896-1912) », *Littératures* 13, automne 1985.
- Aubéry Pierre, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, n° 69, octobre-décembre 1969.
- Aynard Augustin, *Almanach des théâtres Année 1922*, préface d'Auguste Rondel, Paris, Librairie Stock, Delamain, Boutelleau & Cie, 1924.
- Bablet Denis, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965.
- Bablet Denis, *La Mise en scène contemporaine*, t. I : 1887-1914, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1981.
- Bachelard Gaston, *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Bachelin Henri, *J.-K. Huysmans : du naturalisme littéraire au naturalisme mystique*, Paris, Perrin et Cie, 1926.
- Bakhtine Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et roman*, « Cinquième étude », Paris, Gallimard, 1978.

- Bakhtine Mikhaïl Mikhaïlovitch, « L'Auteur et le héros », in : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.
- Baldensperger Fernand, *L'Avant-guerre dans la littérature française, 1900-1914*, Paris, Payot, 1920.
- Baron Philippe, « Les Goncourt et le théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n° 4, 1995.
- Baron Philippe, « André Antoine et Edmond de Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n° 13, 2006.
- Baron Philippe, « Quelques pièces naturalistes en un acte du Théâtre-Libre », in : Philippe Baron, Anne Mantero (éd.), *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2019.
- Basch Victor, *Études d'esthétique dramatique*, première série, Paris, Vrin, 1929.
- Bataille Henry, *Maman Colibri*, in : Henry Bataille, *Théâtre complet III*, Ernest Flammarion, 1922.
- Beach Cecilia, *De la maternité au matriciel : La Représentation du maternel dans les œuvres de femmes dramaturges française*, Dissertation New York University, 1993.
- Beach Cecilia, *Staging Politics and Gender French Women's Drama, 1880-1923*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Becq de Fouquières Louis, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier et Cie, 1884.
- Béhar Henri, « Le théâtre symboliste », in : Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001.
- Beigbeder Marc, « Théâtre philosophique ? Comment le théâtre vient à la philosophie, Comment la philosophie vient au théâtre », *Nouvelle Série*, n° 160 (10), 1949.
- Bellessort André, *Le Plaisir du théâtre*, Paris, Perrin, 1938.
- Binet Alfred, *Les Altérations de la personnalité*, Paris, Félix Alcan, 1892.
- Blanc André, « Dancourt et ses contemporains précurseurs du Boulevard », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 43, 1991.
- Blanchart Paul, *Histoire de la mise en scène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- Bloch Jean-Richard, *Destin du Théâtre*, Paris, Gallimard, 1930.
- Bordeaux Henry, *La vie au théâtre*, Paris, Plon-Nourrit, 1921.
- Brandes Georg, « Henrik Ibsen », in : Peter Glassgold (ed.), *Anarchy! An Anthology of Emma Goldman's Mother Earth*, Berkeley, Counterpoint, 2012.
- Brieux Eugène, *Les Avariés*, Paris, Stock, 1902.
- Brieux Eugène, *Les Bienfaiteurs*, Paris, Stock, 1902.
- Brieux Eugène, *Three Plays by Brieux*, Member of the French Academy, with a preface by Bernard Shaw, english versions by Mrs Bernard Shaw, St John Hankin and John Pollock, New York, Brentano, 1913.

- Brisset Annie, L'« action parlé », *Le théâtre dans la cité, Jeu*, n° 50, 1989.
- Brook Peter, *L'Imaginaire mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Brook Peter, Faten Sfar Myriam, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Brunet Brigitte, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Arman Colin, 2005.
- Cabral Maria de Jesus, *Mallarmé hors frontières ; Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.
- Carter Thomas P., « *Les Petites Revues and the Embattled Periodical: Art et Critique (1889-1892)* », *The French Review*, Vol. 46, n° 3, 1973.
- Céard Henry, *Les Résignés*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1889.
- Chancerel Léon, *Panorama du Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1955.
- Chevel Yves, *Le naturalisme. Étude d'un mouvement international*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Christophe Charles, « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, juillet 1975.
- Claudé Paul, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929.
- Comès Geneviève, « Du théâtre à succès au succès au théâtre : une jeune revue en quête de son théâtre : *La Revue Blanche (1889-1903)* », *Littérature et Nation*, 1991.
- Corvin Michel, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Corvin Michel, « Le Boulevard en question », in : Jacqueline de Jomaron (éd.), *Le théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Courtault-Deslandes Jean-Louis, *Les témoignages inédits de Camille Mallarmé 1914-1924. Un essai de médiation culturelle et politique entre la France et l'Italie*, thèse de doctorat d'état en Littérature comparée, Université Paris IV Sorbonne, 1991.
- Crêteur Stéphanie, « Maurice Maeterlinck : du théâtre de la perte au théâtre de la délivrance », *Études littéraires*, 49 (2-3), 2020.
- Danan Joseph, « Mutations de l'action. Présentation », *L'Annuaire théâtral*, (36), 2004.
- Danan Joseph, « Action(s) », in : Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé/Poche, 2010.
- Danan Joseph, « Monodrame (polyphonique) », in : Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé/Poche, 2010.
- Darwin Charles, *L'Origine des espèces*, trad. Edmond Barbier, Paris, Flammarion, 1992.
- Deleuze Gilles, « La Méthode de dramatisation », in : Gilles Deleuze, *L'Île déserte, textes et entretiens*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Paradoxe, 2002.

- Deutsche Michel, « En lisant *L'Avenir du drame* de Jean-Pierre Sarrazac (quelques notes en désordre) », *Études théâtrales*, 2013/1-2 (n^{os} 56-57).
- Dommenge Thomas, « Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier », *L'Annuaire théâtral*, (40), 2006.
- Dort Bernard, *Lectures de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.
- Dort Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n^o 67, Théâtre de Gennevilliers, 1986.
- Ducrey Guy, « Le Théâtre contre la charité. Octave Mirbeau, Eugène Brieux, Bernard Shaw », *Littératures*, 64, 2011.
- Dufief Anne-Simone, « *Germinie Lacerteux* : un laboratoire d'art dramatique », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n^o 13, 2006.
- Dujardin Édouard, *Antonia, Légende dramatique en trois parties*, Paris, Mercure de France, 1899.
- Dumesnil René, *L'Époque réaliste et naturaliste*, Paris, Tallandier, 1945.
- Eisenzweig Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- Faguet Émile, *Drame ancien, drame moderne*, Paris, Armand Colin, 1898.
- Flahault François, « L'homme fait-il partie de la nature ? », *La Découverte* | « Revue du MAUSS » 2013/2 n^o 42.
- Flaubert Gustave, *Correspondance*, t. III, Paris, Louis Conard, 1926-33.
- Folco Alice, « Zola/Mallarmé : au carrefour naturalo-symboliste », *Études théâtrales*, 2013/1, n^{os} 56-57.
- Frantz Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Garcin-Marrou Flore, « Le drame émancipé », *Études théâtrales*, n^{os} 56-57, 2013.
- Gidel Henry, *Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Girard Gilles, Ouellet Réal, Rigault Claude, *L'univers du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- Goncourt Edmond de, *Germinie Lacerteux*, G. Charpentier et Cie, Éditeurs, 1888.
- Gorceix Paul, « *Pelléas et Mélisande*, un théâtre de la suggestion », *Littérature et nation*, n^o 2 de la 2^e série, Tours, Publication de l'Université de Tours, 1990.
- Got Maurice, *Théâtre et symbolisme*, Paris, Cercle du Livre, 1955.
- Gouhier Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.
- Gouhier Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997.
- Granges Charles-Marie, *Les Conventions du théâtre naturaliste*, Paris, Sansot, 1904.
- Gravier Maurice, *Ibsen*, Paris, Seghers, 1973.
- Greenblatt Stephen, *Renaissance Self-fashioning : From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

- Grésillon Almuth, Thomasseau Jean-Marie, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 26, 2005, Théâtre / Nathalie Léger, Almuth Grésillon.
- Guénoun Denis, *L'Exhibition des mots*, Saulxures, Circé, 1998.
- Guénoun Denis, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur la scène*, Paris, Berlin, 2005.
- Guérin Jeanyves (éd.), *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, Paris, Champion, 2005.
- Gugenheim Suzanne, « Le miroir a-t-il joué un rôle dans la littérature du XX^e siècle ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959.
- Guild Harve Bertram, *A Descriptive Analysis of the Position the Théâtre Libre occupied in the 19th century French Drama*, thesis, The University of Southern California, 1950.
- Hédélin François, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, texte établi par Pierre Martino, Paris, Champion, 1927.
- Heumann Albert, *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880* ; préface par M. Camille Jullian, Paris, Mercure de France, 1913.
- Huret Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.
- Ibsen Henrik, *Les Revenants*, trad. Moritz Prozor, in : Henrik Ibsen, *Drames contemporains*, Paris, Librairie Générale Française, 2005.
- Iehl Dominique, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Ionesco Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- Jansen Steen, « Esquisse d'une théorie de la forme dramatique », *Langages*, 3^e année, n° 12, 1968.
- Jomaron Jacqueline de (éd.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Jullien Jean, *Le Théâtre vivant. Théorique et critique*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, Éditeurs, 1892.
- Jullien Jean, *Le Théâtre vivant. Théorie critique II*, Paris, Tresse & Stock, Éditeurs, 1896.
- Kaczmarek Tomasz, *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.
- Kaczmarek Tomasz, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Kaczmarek Tomasz, *La Folie au théâtre, ou l'esthétique de l'épouvante selon André de Lorde*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Kaczmarek Tomasz, *André de Lorde et son théâtre de la peur*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Kaczmarek Tomasz, « Extérioriser l'intime ou la crise permanente du théâtre. *La Maison d'os* de Roland Dubillard : "monodrame polyphonique" ? », (red. Anita Staroń, Laure Lévêque), *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Romanica*, n° 17 (1), 2022.

- Knowles Dorothy, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.
- Kowzan Tadeusz, « Le mythe de la Dame aux camélias : du mélodrame au mélodramatisme », *Revue des Sciences Humaines*, n° 162, 1976.
- Krakovitch Odile, *Hugo censuré : La Liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.
- Kucharuk Sylwia, *Jean Anouilh En quête de la métathéâtralité*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2019.
- Lacour Léopold, *Gaulois et Parisiens : Eugène Labiche, Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Edmond Gondinet*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- Laforge Jules, *Le Concile féerique*, Paris, Publication de la Vogue, 1886.
- Lalo Charles, *Les grandes évasions esthétiques : Delacroix, Flaubert, les Goncourt, Lamartine, Sarcey, Wagner*, Paris, J. Vrin, 1947.
- Lazzarini-Dossin Muriel, « Une lecture *esperpentique* des *Paravents* de Jean Genet », in : Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (éd.), *Le grotesque, théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004.
- Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- Lelièvre René, *Le théâtre dramatique italien en France 1855-1940*, Paris, Armand Colin, 1959.
- Lenormand Henri-René, *L'Homme et ses fantômes, Théâtre Complet 4*, Georges Crès & Cie, 1925.
- Lesage Marie-Christine, Compte rendu de « Hedda Gabler », *Jeu*, (81), 1996.
- Lescot David, « Jean Jullien : théorie et pratique d'un théâtre vivant », *Études théâtrales*, n°s 15-16, 1999.
- Lindenberg Daniel, « La tentation du vaudeville », in : Jacqueline de Jomaron (éd.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Lintilhac Eugène François, *Histoire générale du théâtre en France : La comédie de la révolution au second empire*, Paris, E. Flammarion, 1973.
- Losco-Lena Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.
- Lukács Georges, *Le Roman historique*, Payot, Bibliothèque historique, 1965.
- Maeterlinck Maurice, *Les Aveugles* in : Maurice Maeterlinck, *Théâtre I*, Bruxelles, P. Lacomblez ; Paris, Per Lamm, 1903.
- Maeterlinck Maurice, *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986.
- Maeterlinck Maurice, « Menus Propos — Le théâtre », *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.
- Maeterlinck Maurice, *Œuvres II, Théâtre*, Tome 1, édition présentée et commentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998.
- Mallarmé Stéphane, « Crayonné au théâtre », in : Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2003.

- Marie Gisèle, *Le Théâtre symboliste*, Paris, Nizet, 1973.
- Martin Bernard, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, (29), 2001.
- Martino Pierre, *Le Naturalisme français*, Paris, Armand Colin, 1969.
- Matuszek Gabriela, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków, Universitas, 2008.
- Mauclair Camille, « Notes sur un essai de dramaturgie symbolique », *La Revue indépendante*, mars 1892.
- Mazzocut-Mis Maddalena, « Vers le kitsch. Les racines du mélodrame en tant que catégorie esthétique », *Materiali di Estetica*, 2017.
- McGuinness Patrick, Dessy Clément, « Existe-t-il une politique du symbolisme ? », *Communications*, 99, 2016. *Démocratie et littérature. Expériences quotidiennes, espaces publics, régimes politiques*.
- Mélèse Pierre, *Beckett*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », n° 2, 1966.
- Michaud Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959.
- Mignon Paul-Louis, *Panorama du théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1978.
- Moreau Pierre, « Symbole, symbolique, symbolisme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6.
- Morin Edgar, *L'Homme et la Mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Müller Walter, *Georges de Porto-Riche 1884. L'Homme — Le Poète — Le Dramaturge*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1934.
- Naugrette-Christophe Catherine, « La mise en crise du drame par la mise en scène », *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 15-16/1999.
- Nerval Gérard de, « Comédie-Française. L'art ancien et l'art moderne. Catherine II », *L'Artiste*, 2 juin 1844, in : Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1989.
- O'Monroy Richard, *La soirée parisienne*, t. 1, Paris, Paul Arnould, Libraire-Éditeur, 1890.
- Ouellet Anne-Marie, *Par la fenêtre, la forêt, suivi d'une réflexion sur le croisement entre éthique et fragmentation au théâtre*, mémoire, maîtrise en théâtre, Université du Québec à Montréal, 2008.
- Pagez Alain, « L'espace littéraire du naturalisme », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n^{os} 107-108, 2000.
- Pavis Patrice, « Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du "Cid" », *Études littéraires*, 13(3), 1980.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Pellois Anne, « Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'uto-
pie civique et théâtrale », *Études littéraires*, 43(3), 2012.
- Perrelli Franco, (a cura di), *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci editore, 2016.

- Perret Paul, « Revue dramatique », *La Liberté*, 4 février 1889.
- Petitjean André, « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n^{os} 119-120, 2003.
- Picon-Vallin Béatrice, « « Le théâtrologue en dialogue », *Théâtre/Public*, n^o 145, 1999.
- Pierron Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert — VUEF, 2002.
- Pirandello Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Camille Mallarmé, Paris, Gallimard, 1968.
- Pirandello Luigi, *La Volupté de l'Honneur*, trad. Camille Mallarmé, Paris, Gallimard, 1968.
- Plana Muriel, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'Annuaire théâtral*, (33), 2003.
- Plana Muriel, « Romanisation », in : Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.
- Porto-Riche Georges de, *La Chance de Françoise*, in : Georges de Porto-Riche, *Théâtre d'amour 1*, Paris, Albin Michel, 1926.
- Porto-Riche Georges de, *L'Amoureuse*, in : Georges de Porto-Riche, *Théâtre d'amour 3*, Paris, Albin Michel, 1928.
- Porto-Riche Georges de, *Le passé*, in : Georges de Porto-Riche, *Théâtre d'amour 4*, Paris, Albin Michel, 1928.
- Pougin Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
- Pruner Michel, *L'analyse du théâtre de théâtre*, Paris, Nathan, 2001.
- Przyboś Julia, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Corti, 1987.
- Quillard Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891.
- Rachilde, *Madame la Mort*, Paris, A. Savine, 1891.
- Régnier Henry de, *Nos rencontres : Sully Prudhomme, José-Maria de Heredia, Paul Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Judith Gautier, Paul Adam, Jules Laforgue, Ephraïm Mikhael et Pierre Quillard, Marcel Schwob, Georges de Porto-Riche, Vicomte de Guerne, Robert de Bonnières, Robert de Montesquiou-Fezensac, Swinburne et Heredia, les portraits de Mallarmé et les peintres, Louis Ménard et Leconte de l'Isle, une journée avec Barrès*, Paris, Mercure de France, 1931.
- Ressi Michèle, *Écrire pour le théâtre*, Paris, Eyrolles, 2008.
- Ribot Théodule, *Les maladies de la volonté*, Paris, Félix Alcan, 1896.
- Richard Lionel, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Somogy, Éditions d'art, 1998.
- Robichez Jacques, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955.
- Robichez Jacques, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957.
- Roubine Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, « Littératures modernes », Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Russ Jacqueline, *Le tragique créateur. Qui a peur du nihilisme ?*, Paris, Armand Colin, 1998.

- Ryngaert Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- Ryngaert Jean-Pierre, « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n^{os} 119-120, 2003.
- Ryngaert Jean-Pierre, Sermon Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.
- Saillard Denis, « Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n^o 93, 2007.
- Saint-Pol-Roux, *L'Épilogue des saisons humaines*, Paris, Édition du « Mercure de France », 1893.
- Saint-Pol-Roux, *La Dame à la faux*, Paris, Société du Mercure de France, 1899.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in : Jacqueline de Jomaron (éd.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Au carrefour, l'Étranger », *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 15-16/1999.
- Sarrazac Jean-Pierre, Marcerou Philippe (éd.), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud, 1999.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Jacques Lassalle ou la tentation du roman », *Registres*, n^o 5, décembre 2000.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Le théâtre naturaliste », in : Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Antoine et la convention », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n^o 213, 2002.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n^o 26, 2005.
- Sarrazac Jean-Pierre (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- Sarrazac Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n^{os} 38-39, 2007/1.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Du drame-de-la-vie (pulsion rhapsodique et débordement) », *Cadernos de Literatura Comparada*, n^{os} 22/23, 2010.
- Sarrazac Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.
- Sarrazac Jean-Pierre, *Strindberg, L'Impersonnel*, Paris, L'Arche, coll. « Les Grands Dramaturges », 2018.
- Sartre Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, 2007.
- Sawecka Halina, *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920-1950*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017.
- Scherer Jacques, *La dramaturgie classique*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Schlegel August-Wilhelm, *Cours de Littérature dramatique*, tome I, trad. Mme Necker de Saussure, Genève-Paris, Paschoud, 1814.
- Schumacher Claude (ed.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Schuré Édouard, *Théâtre de l'âme*, 3 vol., Paris, Perrin et Cie, 1900-1905.

- Schuyler William M., « François de Curel and the Problem of Instinct », *PMLA*, vol. 54, issue 2, 1939.
- Schuyler William M., « The Genesis and Evolution of Curel's *L'Âme en folie* », *Modern Philology* 39, n° 3, 1942.
- Schuyler William M., « *La Danse devant le miroir* : The Evolution of a Tragedy », *Modern Philology*, vol. 41, n° 3 (Feb., 1944).
- Schuyler William M., « The Originality of Affairs of State », *The French Review*, Vol. 29, n° 6, May, 1956.
- Starkie Enid, « L'esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, 1954.
- Starkie Walter, *Luigi Pirandello*, Berkely and Los Angeles, University of California Press, 1967.
- Strindberg August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, trad. Marguerite Diehl, Paris, Gallimard, 1964.
- Szondi Peter, *Théorie du drame moderne*, [trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983] Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.
- Tardieu Émile, *L'ennui : étude psychologique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.
- Tchekhov Anton, *Les Trois Sœurs*, in : Anton Tchekhov, *Théâtre complet I*, trad. Génia Cannac, Georges Perros, Paris, Gallimard, 1992.
- Thomasseau Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984.
- Three Plays by Brieux*, Member of the French Academy, with a preface by Bernard Shaw, english versions by Mrs Bernard Shaw, St John Hankin and John Pollock, New York, Brentano, 1913.
- Tomachevski Boris, « Thématique » (1925), in : *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (éd.), préface Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1966.
- Truchet Jacques, « Introduction au Boulevard comique de Dancourt à Sacha Guitry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 44, 1992.
- Ubersfeld Anne, *Les termes-clés de l'analyse du spectacle*, Paris, Seuil, 1996.
- Vernois Solange, « Conventions artistiques et conventions sociales dans les images de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (carte postale, photographie, caricature) », in : *Images militantes, images de propagande. Actes du 132^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Images et imagerie* », Arles, 2007 ; Paris, Éditions du CTHS, 2012.
- Vibert Bertrand, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 99, 1998.
- Vigeant Louise, *La Lecture du spectacle théâtral*, Montréal, Mondia Éditeurs, 1989.
- Vigeant Louise, « À la poursuite du "fantôme provisoire" : La crise du personnage dans le théâtre moderne », *Jeu*, (83), 1997.
- Vinaver Michel (éd.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

- Vincent Jean-Luc, *Trois questions de dramaturgie*, Paris, Gallimard, 2004.
- Yeats William Butler, « The Symbolism of Poetry », in: William Butler Yeats, *Selected Criticism and Prose*, Londres, Macmillan, 1980.
- Zaragoza Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Arman Colin, 2006.
- Zola Émile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Eugène Fasquelle, 1912 ; Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le théâtre en question », 2003.
- Zola Émile, *Nos auteurs dramatiques*, in : Émile Zola, *Œuvres complètes*, vol. 10, « La Critique naturaliste », Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

3. WEBOGRAPHIE

Articles, divers textes mis en ligne

- Benhamou Anne-Françoise, Danan Joseph, Garutti Gérald, Rivière Jean-Loup, Six Leslie, Boudier Marion et Diaz Sylvain, « Dramaturges et dramaturgie », Agôn [En ligne], *Enquêtes, Dramaturgie des arts de la scène*, mis en ligne le 09 février 2019, page consultée le 23 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1049>
- Bionda Romain, Danan Joseph, « Entretien : sur quelques éléments de poétique, du drame à la scène contemporaine », *Acta fabula*, vol. 21, n° 6, « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », Juin 2020, page consultée le 28 juin 2020 URL : <http://www.fabula.org/revue/document12966.php>
- Chandler Frank Wadleigh, « The Drama of the Early Twentieth Century », in : C.D. Warner, et al., comp., *The Library of the World's Best Literature. An Anthology in Thirty Volumes*. 1917, <https://www.bartleby.com/library/prose/1730.html>
- Garcin-Marrou Flore, « Penser le drame moderne avec Gilles Deleuze », <http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/>
- Di Fonzo Bo Martial, Pisani Guillermo, Boudier Marion et Diaz Sylvain, « Le metteur en scène et son dramaturge », Agôn [En ligne], *Enquêtes, Dramaturgie des arts de la scène*, mis en ligne le 23 avril 2009, page consultée le 23 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1048>
- Fondu Quentin, « Crise sociale et crise esthétique au tournant du XX^e siècle : le théâtre sur la scène de l'histoire », <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/851/files/2016/09/Crise-sociale-et-crise-esth%E9%BF%BDtique-au-tournant-du-XX%E9%BF%BDme-si%E9%BF%BD%E9%BF%BDcle-Quentin-Fondu.pdf>, consulté : 28/12/2021.
- Landis Johannes, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », paru dans *Loxias*, Loxias 14, mis en ligne le 14 septembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>, consulté : 28/12/2021.

- Le Goffic Charles, *Discours de réception*, <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-charles-le-goffic>, consulté : 12/04/2020.
- Le Scanff Yvon, « Théâtre dramatique et théâtre post-dramatique », *Études, revue de culture contemporaine*, octobre 2009, <https://www.revue-etudes.com/article/theatre-dramatique-et-theatre-post-dramatique-12337>, consulté : 10/01/2022.
- Mary Anne, *Gabriel Marcel et le théâtre*, thèse, École nationale des Chartres, 2002, <https://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/gabriel-marcel-theatre>, consulté : 05/01/2022.
- Rollyson Carl (ed.), « François de Curel — Other Literary Forms », Critical Edition of Dramatic Literature, eNotes.com, Inc. 2003 eNotes.com 10 Apr, 2020, <http://www.enotes.com/topics/francois-de-curel/in-depth#in-depth-other-literary-forms>, consulté : 10/02/2020.
- Ryngaert Jean-Pierre, « La forme dramatique canonique et sa mise en question », <https://www.artcena.fr/reperes/theatre/panorama/panorama-du-theatre-contemporain/la-forme-dramatique-canonique-et-sa-mise-en-question>, consulté : 24/02/2022.
- Sarrazac Jean-Pierre, « Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines ? », *Pratiques [En ligne]*, 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, page consultée le 19 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/11040> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.11040>
- Terray Emmanuel, « La vision du monde de Claude Lévi-Strauss », *L'Homme [En ligne]*, 193 | 2010, mis en ligne le 29 janvier 2012, page consultée le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24346> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24346>

D'autres sites consultés (consultés : 13/12/2021)

- <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/francois-de-curel>
http://www.academietz.fr/images/2019/1854de_CUREL.pdf
https://anrat.net/formations/59?start_date=2014-06-02
<http://archives-histoire.centraliens.net/pdfs/revues/rev54.pdf>
<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/la-dramaturgie-en-question>
<https://www.babelio.com/auteur/Francois-de-Curel/258327>
<https://boowiki.info/art/les-dramaturges-francais/francois-de-curel.html>
<https://www.britannica.com/biography/Francois-vicomte-de-Curel>
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG212371>
<https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/abs/francois-de-curel-and-the-problem-of-instinct/4226468EB72475AFF1E2CC15EF329393>
<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cxx7pMr>

- <https://www.charles-de-gaulle.org/blog/2020/03/28/lettre-dinformation-n-3-francois-vicomte-de-curel-ancien-propretaire-du-5-rue-de-solferino/>
https://www.classicistranieri.com/fr/articles/f/r/a/Fran%C3%A7ois_de_Curel_7890.html
http://www.cnt.asso.fr/metiers_ formations/metier.cfm/dramaturge.html
<https://www.colline.fr/sites/default/files/choralite.pdf>
<https://www.compagnie-eygurande.com/la-nouvelle-idole/>
<https://www.cosmovisions.com/Curel.htm>
<https://www.critical-stages.org/9/dramaturgie-et-postdramaturgie/#end6>
https://data.bnf.fr/fr/12414525/francois_de_curel/
<https://www.deutsche-biographie.de/118670700.html>
https://www.dicocitations.com/biographie/1186/Francois_vicomte_de_Curel.php
http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/32308/browse?order=ASC&rp-p=20&sort_by=1&etal=-1&offset=20&type=title
https://www.duhoctrungquoc.vn/wiki/fr/Fran%C3%A7ois_de_Curel
<https://www.editionstheatrales.fr/pedagogique/mot/theatre-dramatique-epique-recit-hybride-fragmentaire>
<https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/1458878>
<https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/curel-francois-de-1854-1928>
<https://www.enotes.com/topics/francois-de-curel>
<http://eve.ne.lefigaro.fr/celebre/biographie/francois-de-curel-1037.php>
<https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/653004>
<https://fr.freejournal.info/264289/1/francois-de-curel.html>
<https://francearchives.fr/fr/facomponent/2ddec8d9b9e06a17e92a1bab-0877239cd0b9e50a>
<https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/ecritures-dramatiques-contemporaines-n-24-25-danan-joseph-ryngaert-jean-p-9782930416151>
<https://geudensherman.wordpress.com/theatre/laction-dramatique/>
<https://gw.geneanet.org/bourelly?lang=en&n=de+curel&oc=0&p=francois>
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017738>
<http://incertainsregards-theatre.net/spip.php?article84>
https://isidore.science/a/curel_francois_de_auteur_du_texte
<https://www.jstor.org/stable/44825260>
<http://lalorrainedescrivains.univ-lorraine.fr/francoisdecurel/>
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fl%C3%A2neur/34030>
https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_th%C3%A9%C3%A2tre_contemporain/186019
https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/11/13/perrault-ou-l-action-par-lee_2488556_1819218.html
https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=50164
<https://www.letudiant.fr/boite-a-docs/document/les-genres-litteraires-dramatique-0338.html>

- <https://libretheatre.fr/le-theatre-de-francois-de-curel/>
<https://www.lumni.fr/article/vocabulaire-du-theatre>
<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2600566?docref=f30-ViU4gndCAnZh6FCRqIq>
<https://www.nytimes.com/1926/02/14/archives/francois-de-curels-new-play.html>
<https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookup?key=ha001794230>
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095653829>
<https://www.pourlascience.fr/sd/histoire-sciences/le-theatre-temoin-dhumeur-de-la-science-967.php>
<https://www.premiere.fr/Star/Francois-de-Curel>
<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/theatre-de-la-renaissance-la-figurante-de-m-francois-de-curel/>
<https://www.scenarmag.fr/2020/02/09/action-dramatique-principes/>
https://siges.org/mutualisation/opac_css/index.php?lvl=author_see&id=22821
<https://sites.ac-nancy-metz.fr/cio-metz/>
<https://www.skuola.net/letteratura-francese/decurel-vie.html>
<https://www.solitairesintempestifs.com/ouvrages/2008-09/jean-luc-lagarce-dans-le-mouvement-dramatique>
<https://www.theatre-contemporain.net/>
<https://www.theses.fr/027123057>
https://ulyse.univ-lorraine.fr/discovery/fulldisplay?vid=33UDL_INST:U-DL&tab=Everything&docid=alma991004307659705596&lang=fr&context=L&adaptor=Local%20Search%20Engine&mode=advanced
<https://www.unifrance.org/annuaires/personne/378600/francois-de-curel>
https://www.unine.ch/unine/home/formation/masters/lettres-et-sciences-humaines/master_fish/dramaturgie-histoire-theatre.html
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/francois-de-curel/>
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/-p1323V2000>
<https://www.wook.pt/autor/francois-de-curel/680282>

François de Curel and the crisis of drama: from the “well-made play” to the “well-unmade play”

(Summary)

Somewhat forgotten today, the work of François de Curel (1854–1928) aroused strong emotions of both enthusiasm and resentment at the turn of the 20th century. Proponents hailed him as a brilliant innovator while detractors saw him as a betrayer of tradition. Considered nowadays, not without a disparaging judgement, “a good representative of the problem play”, the writer, attached to his philosophical ambitions, seems to be trying to question certain fundamentals inherent in the aesthetics of the Boulevard by proposing a new dramatic expression contrary to the rules of his time.

Nevertheless, the name of François de Curel is still among those authors close to the theater of the boulevard, long considered unartistic and, therefore, unworthy of critical attention. What is more, the aesthetics of that theatre, which would above all seek effects to the detriment of any moral teaching, is based exclusively on the model of the “well-made play”. It consists of invariable “dramatic stages” subordinated to a rigorous system: a brief exposition skillfully signals the events to come,

the action starts from a central moment (inciting incident, rising action), it spreads through more or less complicated adventures (crisis) always linked together by a causal relationship; then, after the climax (catastrophe), what follows is a final falling action (denouement). It is worth indicating that many critics recognize the development of this type of dramaturgy in Curel's texts.

This could lead to a tentative assumption that the work of the Frenchman reflects a dramaturgical model based primarily on a logical and schematic framework and it is probably for this reason that it does not arouse interest in the eyes of the modern reader. Another reason that could explain the almost total eclipse of this work would be the presumed attachment of the author to the tradition of the great French tragedy. From then on, critics recognized Curel as the one who modernized Aristotle's favorite genre. According to the drama critics, the playwright is inspired by Racine or above all by Corneille in order to create the matrix of his theatrical texts which seem to respect the old constraints. Despite these similarities, it is possible that the French writer uses the works of his illustrious predecessors so as not to imitate them, but to put forward a new dramaturgy based on the psychological intricacies of *modern man*. In doing so, he distorts as much as he can the canonical form which has proven to be somewhat exhausted.

Thus, contrary to common belief, the critics do not do justice to the author of *L'Envers d'une sainte*, who sometimes firmly turns away from the classic construction of the drama, even going beyond or overflowing its cumbersome limits. Cumberse, because they do not allow the playwright to express his major concern, that is to expose the internal conflicts of the torn human soul. In order to highlight them, Curel must renounce action understood as a mechanism that links events from the initial situation to the final one in favour of the "narrative", which testifies the psychic states of its characters and which ultimately undermines the carefully crafted system of traditional dramatic structure.

It is in this respect that it seems interesting to look at the dramaturgical production of the author of *Orange mystique* where, through various formal strategies, he explicitly stands out from the dramaturgical tradition. Reviewing these texts does not, however, aim to rehabilitate or promote Curel as an innovative writer par excellence unjustly forgotten. After all, he shared the fate of Eugène Brieux or Henry Bernstein, to name but a few, who, like him, failed to win against foreign giants. Nevertheless, the re-reading of these dramas, from our perspective allows listing the harbingers of the “overflow of the dramatic form” announced at the turn of the 20th century, which does not mean its death, as noted by Theodor Adorno, nor its disappearance, as Hans-Thies Lehmann declares by advocating loudly and clearly the advent of “postdramatic theatre”, but its continuous reinvention, a *sine qua non* for its survival. Far from focusing exclusively on the textocentric approach, we will analyze the theatre text more profoundly taking into account also its scenic dimension.

We offer a new approach to Curel’s dramaturgy which is not exclusively rooted in tradition, but characterized by the author’s attempts to “go beyond” the generic rules. In fact, this dramaturgy seems to renounce, at least partially, the strict prescriptions of the canonical form of drama, announcing *cum grano salis* the poetics of modern and contemporary drama. In fact, the confusion of the “awkward and improbable” plot, its *romanization* or even *epicization*, especially in the first plays by the author of *La Fille sauvage*, all account for the alleged crisis of dramaturgical art, which took place in the 1880s according to Peter Szondi. In *Theory of Modern Drama* (1956), he describes the flaws in dramatic literature resulting from the integration of generically exogenous epic elements into classical drama, which forces playwrights to reconsider and question the fable. In this context, the theater of François de Curel, which was undeniably influenced by Ibsen, bears witness to this crisis: the themes that the writer tackles are epic while the dramatic form begins

to crack under the weight of the narrative which influences the action, while disrupting its traditional unfolding.

In light of this, the intrusion of the epic upsets the integrity of the Aristotelian-Hegelian model. Whether we think of *The Other Side of a Saint* or *The Guest*, the very first works of the playwright, the heroines devote themselves to ruminating on the stories of their irremediably failed lives. The action "in the present" fades away to make room for reflection, and therefore for retrospection. The use of narrative sequences inevitably leads Currel to alter the foundations of the "well-made play", while also upsetting the status of the character who, from an active agent, is irrecoverably transformed into a reflective being, devoid of any volition. Neglecting the action, the playwright paints a portrait of unhappy people who are no longer able to act and thus lose their active virtues. The desire, which is the driving force of the hero (and the antagonist) as well as the trigger for action, leads to situations in which characters engage in endless ontological reflections. It is in this way that the "acting" character seems to hide behind the "reflective", "reciting" or "passive" character. In fact, the protagonists of the French writer rehash their past lives, endlessly question themselves, their motives, their emotional lives and although we sometimes see them ready to take the initiative, they immediately decide to give up action and resign themselves to the twists of fate. In the light of these preliminary findings, it would be appropriate to support the opinions which elevate Currel to the status of an unavoidable supporter of the "well-made play" tradition which, in reality, he wishes to break down rather than prolong.

All in all, the work of the French writer seems to scuttle the invariants of the "absolute drama" (a term coined by Peter Szondi) by a series of processes of de-dramatization which engage the emancipation of a new drama. Jean-Pierre Sarrazac calls this new drama the drama-of-life which, unlike the classic drama-in-life form, is characterized, among other things, by the

abandonment of the conflict between characters, the rejecting of the very notion of character, the questioning of linear action or the mixture of hybrid forms (the dramatic, the epic and the lyric). The author of *L'Invitée* also rejects the canonical form by introducing epic elements exogenous to the rules of the genre and by focusing not on the action, but on the life lived by the characters. Thus, this dramaturgy represents all the symptoms of the so-called "crisis of drama", which dates back to the 1880s and continues to this day.

In the first chapter we considered it essential to list briefly its essential characteristics, which emerged in the last decades of the 19th century. Starting with the concepts that Jean-Pierre Sarrazac exposes in his *Poétique du drame moderne* (2012), we limit ourselves to the signs of the so-called crisis of the drama observed at the turn of the 20th century and, therefore, we are not going to be interested in the extension of this "crisis" which continues to this day, but we will focus on its "beginnings" which are reflected either implicitly or explicitly in certain texts by Currel.

It is in this context that we should take into account the poetics of modern drama by Sarrazac, which manifested itself at the time through various attempts at the renewal of plays, worth mentioning in order to better define the evolution of Currel's work. In fact, in the last decades of the 19th century, two apparently contradictory aesthetics appeared: naturalism and symbolism, which not only upset the staging, while launching it in hitherto unexplored directions, but also, if not above all, testified to the overhaul of the dramatic art whose modernity prepares the ground for the advent of contemporary drama. Reviewing the "centers of scenic renovation", i.e. the Théâtre-Libre, the Théâtre d'Art or the Théâtre de l'Œuvre, will not only demonstrate the alleged crisis of the drama, but also highlight the desperate quest of the men of the theater novelties who were capable of giving new life to a form that has fallen into disuse. Moreover, by

studying certain dramas by Currel, we would be forced to declare that our writer sometimes seems to mix realism and symbolism, advocating, as Jean Jullien wanted, a harmonious existence between the proponents of a "theatre of observation" and those of a "theatre of imagination".

The second chapter is devoted to one of Currel's first plays: *L'Envers d'une sainte*, in which the writer seems not to be concerned with action in the traditional sense of the word. In fact, he focuses more on the character and his inner dilemmas than on the Hegelian-Aristotelian dramaturgical framework; reflection taking precedence over dramatic progression. It is in this context that the unfortunate protagonists of the French author lose the status of active heroes to be set up as passive witnesses of their misfortunes. The third chapter, focusing on the analogous processes of *dedramatization* adopted in *L'Invitée*, puts forward the main thesis of the present monograph, according to which the French writer rebels against the canonical form of the drama.

The dimension of passivity that appears in Currel's characters manifests itself on two levels that we would call psychological and ontological. Regarding the first approach, the playwright paints a portrait of the protagonists who are characterized by evident decreases in willpower, presumed symptoms of a morbid state. Julie and Anna may act in vain, but they are devoid of resolution, firmness and above all energy; they would have been deprived, so to speak, of the attributes inherent in the character who "identifies himself through what he does". In both plays, the women move "with appearances of freedom", but they do not go beyond words: instead of taking action, they are engulfed in an irreducible apathy. The *abulia* of the heroines does not allow weaving a plot with great actions and reversals of fortune. Although the writer does not free himself from the canonical form of the drama completely, he seems to take an attentive look not at the extraordinary episodes of the lives of his characters, but at their lives both melancholic and banal. Like Maeterlinck, Currel

wishes "to show the existence of a soul in itself, in the midst of an immensity that is never inactive". From then on, the drama acquires an ontological scope which highlights *intrasubjectivity*, "the double relationship between oneself and oneself and between oneself and the invisible, unconscious forces that weave destinies". This means that to the detriment of the interpersonal conflict (not entirely called into question), we witness in these plays micro-conflicts that take place at the *infradramatic* level. Through the dialogues, the protagonists reveal their inner lives, a battleground between old resentment and resignation. This allows us to see that the author of *La Figurante* "made interesting the complications of a plot that exists only in the brains of the characters". We are now dealing with entirely reflective and introspective characters who constantly rehash their tragic past, the past which always encroaches upon the monotonous and morose present.

These operations aimed at highlighting the *interior staging* of the play indicate the revival of another drama, long since forgotten. In fact, the drama staged in the theatre reports back on a past conflict. And it is this other drama that Currel wishes to evoke, which constitutes an obvious transgression of the rules of the canonical form, because it concentrates on the "drama experienced" by the characters and not on the constraints of the action "in the present". It is therefore not surprising to see epic elements that manifest themselves in the monologues or dialogues allowing the women to account for their respective misfortunes. It is through these soliloquies or false dialogues that the heroines manage to remember the past as both joyful and tragic, this past being the pivot of the plot of the play.

The analysis of *La Danse devant le miroir* (presented in the fourth chapter), which Guy Launay considers, no doubt on a slightly mischievous note, an "Ibsenian marivaudage", demonstrates how Currel sets out to disrupt the proper functioning of the "well-made play". Whatever the strengths or

weaknesses of the play, it undeniably stems from a new dramaturgical aesthetics which, like the works of Ibsen, Strindberg or Chekhov, accounts for the inadequacy of the canonical form or, as others say, of the so-called crisis of the drama. Even admitting that our author is among the eminent representatives of Boulevard Theatre, we somewhat forget that this denigrated genre (with the exception of vaudeville) already undermines the construction of classical drama by the obvious recourse to narrative (thus, we note the predominance of the narrative to the detriment of the dramatic component). Curel, perceived as a representative of this dramaturgical model, does not hesitate to include in his texts epic elements which call into question the dramatic tension, the primordial foundation of action in the traditional sense of the word. And, indeed, the fable of the drama, restricted in its extent, concentrates on the psychological hesitations of the characters who struggle with their harmful melancholy without the dynamics of the events being rigorously observed. The dialogue between the characters (one of the essential elements of the dramatic tension) loses its verve by no longer contributing, as is the case in the "absolute drama", to advancing the action. It rather resembles, quoting Sarrazac's term, a "chorality" of poor beings incapable of communicating with each other. The protagonists hold forth and their remarks bear witness to their distress in the face of a world deaf to their complaints. What is more, shared love does not allow them to break through the ruthless wall of loneliness that separates them forever. Thus, the exchange of words cannot trigger the conflict. This is undeniably looming at the beginning of the work, but as it develops, we realize that interpersonal conflict gives way to intrapersonal conflict, which diametrically alters the internal rhythm of the drama. In other words, from the dispute between the heroes, the writer goes on to recount the inner *micro-conflicts* that take place in the heart of the protagonists.

Even though the playwright does not renounce the sentimental intrigue, which is only a pretext to give free rein to the expression of melancholic solitude, he seems to favor the reflections of lovers (romantic operation par excellence) which highlight a new dramatic expanse often appreciated by benevolent critics. Currel proceeds in this way by deconstructing "the well-made play" built on a real mechanical system, proposing the "ontological drama" (rather than the "agonistic drama"), which focuses on the soul of man and not on action in the traditional sense of the word. Moreover, as in his first plays, the author of *La Danse devant le miroir* creates passive characters to the detriment of the active characters supposed to support the development of the action. Devoid of any will, they sink into their respective obsessions, and only death can put an end to their unbearable existence.

The author of *L'Âme en folie* (discussed in the fifth chapter) always seems to avoid the linear process of dramatic tension "declining in the form of a beginning, a middle and an end". Revolting against the "well-made play", he does not deny the fable (understood as a "system"), which is always at the heart of his work, but he breaks it up as he pleases. As in the "dramatic novel", the past "en bloc takes possession of the dramatic present", this past which weighs on the characters like fate on the tragic heroes. The direction of the drama is thus reversed by the "retrospection", but the reversal of the progression is announced by the "anticipation" of the death of the protagonist. It is by resorting to these processes of "de-dramatization", aimed at breaking down the structure of the Aristotelian "beautiful animal", that the French writer calls into question the traditional dramatic action in order to promote, as Sarrazac calls it, a dramaturgy of the intimate "which no longer stems mainly from a conflictual relationship between the characters, but from an intrasubjective dimension where the drama is anchored in the psyche of the characters".

François de Curel does not seem to appreciate *La Figurante*, which he nevertheless includes in his *Théâtre complet* (the sixth chapter). In this classic-looking drama, at least on the formal level, the writer uses the laughable not with a view to making the audience laugh, but so as to urge them to reflect on the condition of the man who indulges in ridiculous antics. Laughter allows him to better expose the shackles, both grotesque and annoying, in which human beings are imprisoned by social conventions, laws or habits. That is to say that, as Pirandello will do in a much more poignant and original way, Curel seems to share with his Italian colleague the conviction that all human beings seem funny only on the surface while deep down they always turn out to be sad and distressed. Thus, this comic work disturbs the critics of the time because under pleasant appearances, it tends to demonstrate another comedy dimension, the one that every human being is condemned to play perpetually in their existence, a comedy illustrating the adaptation of men to their environment. This is why the playwright does not judge his protagonists, but as a follower of "Darwinism", he describes reality as it is.

In this context, the French playwright is perfectly "realistic", but, while in traditional drama, feelings such as jealousy, hatred or the spirit of revenge constitute a determining factor in advancing the plot, here, similarly to the works of authors of the *teatro del grottesco*, it is the game between the characters that takes precedence over the skillful arrangement of the action. In fact, the essence of the play lies in this *game* where everyone claims to send the image of their "social mask" to others. Thus, the action in the traditional sense of the word seems "less dramatic", because everything focuses on the comedy of appearances whereas the episodes — for example the argument between the women — do not trigger a plot twist. At most, the protagonists are encouraged to reflect. It is therefore not surprising that the critics of the time perceived Curel as an author of

novels rather than a playwright and his "psychological games" enabled him to highlight the "inner dramas" of his characters forced into a perpetual struggle.

Although Currel compares human existence to a game of (un)conscious forces aiming at survival (struggle for life), his "theatre of ideas" is not explicitly based, as is the case of Pirandello, on the paradox and the absurdity of life. The French playwright, undoubtedly too attached to "social Darwinism", still fails to underline the painful cleavage which separates two potential personalities within the same individual. Nevertheless, it is indisputable that the French writer announces this split between "being" and "appearing", which lies at the center of the concerns of his characters. Theodore brilliantly plays his role as a husband devoted to his married life, while pretending to be unaware of his wife's inconstancy, but deep inside he turns out to be a melancholy and disillusioned man who is agreed to continue the comedy until the end. Françoise also accepts the rules that the society imposes and, despite her sincere feelings for Henri, she focuses on her "appearance" which, in all probability, will petrify her before devouring her like her uncle, deprived of all illusions and subject to its inevitable "form" — to use the Pirandellian nomenclature. As for Héléne, she fails in this fight and can only accept her defeat while Henri, deprived of "character", lets himself be drawn into the "machinations" of his wife who supports his career. Currel describes well the *puppets* who think and who suffer. As soon as they break the mould, they fight a battle against anyone who would harm their painfully elaborate "effigy". Once the threat is gone, they can return to their "shell" to revel in their well-deserved serenity.

It would also be important to underscore the peculiarities of the dialogue which, as in the majority of plays by the French author, deviates from its traditional function. Listening to the protagonists disguise their speeches, one immediately thinks of the voice of the narrator who reports on the situation in which they

find themselves. This approach is part of the art of the novel, which the author has been criticized for on many occasions. Curel seems attached to the classical tradition, his characters hold forth instead of acting, just like the heroes of Racine or Corneille. Nevertheless, Curel's dialogue is not reduced to recounting the events, because it focuses on the ontological reflections of the characters torn by their doubts. And from this point of view, the fiery, sometimes long, speeches seem to be taken from a novel, this conception being close to the "spoken action" of Pirandello.

Much in the same vein, the play of *Orange mystique* (the seventh chapter) is not constructed in accordance with the strict rules of the canonical form of the drama and in no way does it recall that image advocated by Francisque Sarcey "of billiard balls colliding with each other from an initial shock". This work aims above all at the fable, the keystone of the "absolute drama", but this process of *dedramatization* is perhaps not judged at its fair value, because the first act follows the rules of the traditional art, which underlines even more the choice of the "new regime" in the following acts. The author of *La Comédie du génie* does indeed start from a dramatic fact, constituting, however, only an introduction to the situation which the characters and especially Robert Pétreil find themselves in. Against all odds, the writer abandons the action with its adventures supposed to lead to a final outcome and thus guarantee an ever-increasing tension in favor of *regressive* motifs that categorically call into question the principles of mechanism of the *drama-in-life*, as Sarrazac calls it. In fact, the play unravels from the second act where the action in the traditional sense of the word gives way to the narrative which manifests itself primarily through the dialogues between Robert and Tubal. Although in the first part, certain clues still make us think of a dynamic suitable for the classic fable, the two remaining ones focus on the reflections of the protagonist, the action being unable to progress any further. This is how the barely announced dynamic upsurge gives way to a slowdown, an

allogeneic component in relation to the canonical form. This epic breach inevitably provokes the cancellation of the *interpersonal conflict* (the antagonism between the spouses) and it favors the deployment of the *intrapersonal micro-conflicts* that take place in the soul of the suffering man. As soon as the curtain rises (of the second act), the playwright emphasizes the figure of the protagonist around whom other accomplices revolve like satellites, the whole unfolding focusing on his disoriented soul. During two acts, nothing happens, which could hold the attention of the reader/public eager to know the twists and turns of the plot and finally the outcome of the action. What is more, the play does not even lead to its denouement, because the question posed by the playwright will not be resolved unequivocally.

When Currel deconstructs the action, he does the same with the notion of the character, which he calls into question. This means that by renouncing action, the playwright offers a new approach to the character, which is reminiscent of the German Expressionists. In fact, in order to highlight Robert's painful hesitations, Currel paints the portraits of the companions as insignificant silhouettes which refer to various reflections of his flawed personality. Thus, Doctor Tubal acquires the function of the rational instance of the inconsolable widower, his presence allowing, in addition to the commentary of the *interior action*, the self-analysis of the protagonist. In this case Clotilde, by contrast, seems to embody the spiritual part of the protagonist, or in more exact terms, his emotional part. From then on, we are witnessing an analytical drama on human nature dedicated to an existential quest both persistent and despairing. Whereas in his few previous dramas, Currel defends social or moral theses, here he asks existential questions without the tinsel of false optimism, which undoubtedly testifies to the anguish of the writer, aware of the imminence of his death. It is in this way that the author of *L'Invitée* manages to pass from the "agonistic drama" (*drama-in-life*) to the "ontological drama" (*drama-of-life*).

The playwright is perhaps not “a revolutionary” like foreign writers, but his works give tangible proof, according to Sarrazac, of a *rupture*, and not of a *crisis* of the drama, allowing the advent of “a more open and free form — in a word, more rhapsodic”. It constitutes a departure from the traditional dramatic structure which is based on an ever-increasing tension that goes from the exposition through a myriad of adventures to the culmination of the action. As we remove the dynamic and logical attribute from it, the characters will not have their active function supposed to push the plot forward, either. In this context, this “French Ibsen born in Metz” (the expression used by Christine Pignon-Feller) breaks the unity of time for the “benefit of temporal gaps between past and present” while emphasizing the drama experienced by the characters to the detriment of the agonistic action. It is in this way that these witnesses rather than agents of action no longer resemble acting heroes, but the unfortunate figures who incessantly and in an almost absolute passivity ruminate on their existential distress. Thus, *diegesis* replaces *mimesis*; plot progression being replaced by soul evolution.

François de Curel e la crisi del dramma: dal “dramma ben fatto” al “dramma ben disfatto”

(Riassunto)

Oggi piuttosto dimenticata, l'opera di François de Curel (1854-1928) ha suscitato forti emozioni — di entusiasmo e di riprovazione — all'inizio del XX secolo. I suoi fautori lo salutarono come un geniale innovatore mentre i detrattori lo vedevano come un traditore della tradizione teatrale. Considerato oggi, non senza giudizio dispregiativo, come “un buon rappresentante del dramma a tesi”, lo scrittore, attaccato alle sue ambizioni filosofiche, sembra voler mettere in discussione alcuni fondamenti inerenti all'estetica della forma canonica, proponendo una nuova espressione drammatica contraria alle regole del suo tempo.

Tuttavia, il nome di François de Curel è ancora tra quelli di autori legati al teatro del *boulevard*, a lungo considerato antiartistico e, quindi, indegno di attenzione da parte della critica. Per di più, l'estetica del suddetto teatro, che cercherebbe soprattutto effetto a scapito di qualsiasi insegnamento morale, si baserebbe esclusivamente su un meccanismo tanto logico quanto infallibile, sul modello del cosiddetto “dramma

ben fatto". Questo è composto da invariabili "tappe drammatiche" subordinate ad un rigoroso sistema: una breve esposizione segnala abilmente gli eventi prossimi a venire, l'azione parte da un momento centrale che si sviluppa attraverso avventure più o meno complicate e sempre legate tra loro da un rapporto causale, per, dopo il climax (catastrofe), portare l'azione in caduta dall'apice (punto di svolta) fino alla conclusione (risoluzione). È curioso notare che molti critici riconoscono esclusivamente nei testi di Cureau lo sviluppo di questo tipo di drammaturgia.

In effetti, tutto farebbe pensare che l'opera dell'autore francese rientri nella scia di un modello drammaturgico basato principalmente su un quadro logico e schematico ed è probabilmente per questo che non suscita interesse agli occhi del lettore di oggi. Un altro motivo che potrebbe spiegare l'eclissi quasi totale dell'opera dell'autore potrebbe presumibilmente essere addotto al presunto attaccamento del drammaturgo alla tradizione della grande tragedia francese, momento a partire dal quale i critici salutarono in Cureau il modernizzatore del genere preferito di Aristotele. Secondo i cronisti dell'epoca, infatti, il drammaturgo si ispira a Racine o soprattutto a Corneille per creare la matrice dei suoi testi teatrali che sembrano rispettare i vecchi vincoli formali. Nonostante queste somiglianze, non è escluso che lo scrittore francese utilizzi le opere dei suoi illustri predecessori non per imitarle, ma per proporre una nuova drammaturgia basata sulle complessità psicologiche dell'uomo moderno. Così facendo, lo scrittore distorce il più possibile la forma canonica che si rivela ai suoi occhi alquanto esaurita.

Così, contrariamente all'opinione comune, la critica non rende giustizia all'autore de *L'Envers d'une sainte*, che talvolta si discosta con fermezza dalla struttura classica del dramma, pur superando o trasbordando gli ingombranti limiti di quest'ultimo. Le regole canoniche non consentono al drammaturgo di esprimere la sua principale preoccupazione: esporre i conflitti interni della lacerata anima umana. Per metterli in evidenza, Cureau deve

rinunciare all'azione intesa come meccanismo che lega gli eventi dalla situazione iniziale alla situazione finale, privilegiando il modo "narrativo", che testimonia degli stati psichici dei suoi personaggi e che, in definitiva, *disfa* il sistema accuratamente predisposto del tradizionale edificio drammatico.

È in questo senso che è interessante guardare alla produzione drammaturgica dell'autore di *Orage mystique* dove, attraverso diverse strategie formali, egli si distingue esplicitamente dalla forma della tradizione drammaturgica. La revisione di questi testi non mira, tuttavia, a riabilitare o promuovere Currel come scrittore innovativo per eccellenza, ma piuttosto per ricordare un autore ingiustamente dimenticato. Un autore che ha condiviso la stessa sorte di Eugène Brieux o Henry Bernstein, solo per citarne due — che, come lui, non sono riusciti a vincere contro i colossi stranieri dell'epoca (Ibsen, Strindberg, Hauptmann). La rilettura di questi drammi, dal nostro punto di vista, cerca tuttavia di elencare i presagi dello "straripamento della forma drammatica" annunciato all'inizio del XX secolo e che non significa la sua morte — come osserva Theodor Adorno, né la sua scomparsa, come dichiara Hans-Thies Lehmann, sostenendo forte e chiaro l'avvento del "teatro postdrammatico" — ma la sua continua reinvenzione, *conditio sine qua non* della sua sopravvivenza. Lungi dal privilegiare il solo approccio testocentrico, guardiamo, comunque, più in particolare al testo teatrale senza tralasciarne la dimensione scenica.

Nelle pagine che seguono proponiamo un nuovo approccio alla drammaturgia di Currel che non è esclusivamente radicata nella tradizione, ma si caratterizza nondimeno per la ricerca dell'autore di "andare oltre" le regole generiche. Questa drammaturgia, infatti, sembra rinunciare, almeno in parte, alle rigide prescrizioni della forma canonica del dramma, annunciando *cum grano salis* la poetica del dramma moderno e contemporaneo. Infatti la confusione dell'intreccio "strano e improbabile" — la sua romanzizzazione o meglio epicizzazione, specie nelle prime

opere dell'autore de *La Fille sauvage* — spiega la presunta crisi dell'arte drammaturgica che Peter Szondi situa intorno al 1880. Nella sua *La teoria del dramma moderno* (1956) il critico descrive i difetti della letteratura drammatica dovuti, a suo avviso, all'integrazione nel dramma classico di elementi epici, quindi genericamente esogeni, che induce i drammaturghi a riconsiderare e mettere in discussione la favola (azione). In questo contesto, il teatro di François de Curel, innegabilmente influenzato da Ibsen, testimonia questa crisi: i temi affrontati dallo scrittore sono epici, mentre la forma drammatica comincia a incrinarsi sotto il peso della narrazione che condiziona l'azione — così lo scrittore francese rompe con il tradizionale svolgimento di essa.

In questo contesto, l'intrusione dell'epica sconvolge l'integrità del modello aristotelico-hegeliano. Che si pensi a *L'Envers d'une sainte* o a *L'Invitée*, le primissime opere del drammaturgo, le eroine ivi presenti si dedicano a rimuginare sulle storie delle loro vite irrimediabilmente fallite. L'azione "nel presente" svanisce per lasciare spazio alla riflessione, e quindi alla retrospezione. L'uso di sequenze narrative porta inevitabilmente Curel ad alterare le fondamenta del "dramma ben fatto", sconvolgendo anche lo status del personaggio che, da agente attivo, si trasforma inevitabilmente in un essere riflessivo, privo di qualsiasi volizione. Superando le regole dell'azione tradizionale, il drammaturgo dipinge dunque un ritratto di persone infelici che non sono più in grado di agire e che perdono le loro facoltà attive. Il desiderio, che è la forza trainante dell'eroe (e dell'antagonista), nonché l'innescò dell'azione, lascia il posto a situazioni in cui i personaggi si impegnano in infinite riflessioni ontologiche. È in questo modo che il personaggio "attivo" sembra scivolare via dietro il personaggio "riflessivo", "recitante" o "passivo". I protagonisti di Curel, infatti, si tormentano a proposito della loro vita passata, si interrogano all'infinito, sulle loro motivazioni, sulla loro vita emotiva, e, anche se a volte li vediamo pronti a prendere l'iniziativa per

rimediare alla loro situazione precaria, essi finiscono sempre all'ultimo momento per rinunciare all'azione. Alla luce di questi rilievi preliminari, sarebbe opportuno in qualche modo ridimensionare le scansioni che elevano Curel allo status di ineludibile sostenitore del "dramma ben fatto" che, in realtà, l'autore desiderava "scomporre" piuttosto che prolungare le misure tradizionali dell'estetica del dramma classico.

Contrariamente all'opinione comune, l'opera dello scrittore francese sembra, tutto sommato, affondare le invarianti del "dramma assoluto" (termine coniato da Peter Szondi) attraverso una serie di processi di *dedrammatizzazione* che impegnano l'emancipazione di un nuovo dramma. Jean-Pierre Sarrazac chiama questo nuovo dramma il *dramma-della-vita* che, a differenza della forma classica del *dramma-nella-vita*, è caratterizzato, tra l'altro, dall'abbandono del conflitto tra personaggi, dalla rinuncia al carattere di questi, dal mettere in discussione l'azione lineare sostituendola con la mescolanza di forme ibride (il drammatico, l'epico e il lirico). L'autore de *L'Invitée* volta le spalle anche alla forma canonica introducendo elementi epici esogeni alle regole del genere e concentrandosi non sull'azione, ma sulla vita vissuta dai personaggi (da qui il termine: *dramma-della-vita*). Così, questa drammaturgia presenta tutti i sintomi della cosiddetta "crisi del dramma" che risale agli anni Ottanta dell'Ottocento e che continua a diffondersi fino ad oggi.

Ragion per cui, nel primo capitolo, abbiamo ritenuto fondamentale elencare, anche se solo sommariamente, le sue caratteristiche essenziali emerse negli ultimi decenni dell'Ottocento. Partendo dai concetti che Jean-Pierre Sarrazac espone nella sua *Poétique du drame moderne* (2012), ci limitiamo ai segni della cosiddetta crisi del dramma che si manifestò a cavallo del Novecento e, quindi, non intendiamo essere interessati all'estensione di questa "crisi" che continua ancora oggi, ma ci concentriamo sui suoi "principi" che si riflettono a volte discretamente, a volte palesemente, in alcuni testi di Curel.

È in questo contesto che dobbiamo tener conto della poetica del dramma moderno di Sarrazac, che si manifestò all'epoca attraverso vari tentativi di rinnovamento delle opere teatrali; tentativi che sarebbe opportuno ricordare, anche brevemente, per meglio situare l'evoluzione dell'opera di Curel. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, infatti, si rivelano due estetiche apparentemente contraddittorie: il naturalismo e il simbolismo — che non solo sconvolgono la messa in scena lanciandola in direzioni fino ad allora inesplorate, ma testimoniano anche, se non soprattutto, la revisione dell'arte drammatica la cui modernità prepara il terreno all'avvento del dramma contemporaneo. Rivedere i "centri di rinnovamento scenico", che sono il Théâtre-Libre, il Théâtre d'art o il Théâtre de l'Œuvre, non solo dimostrerà la presunta crisi del dramma, ma evidenzierà anche la ricerca disperata delle novità dei teatranti capaci di dare nuova vita a una forma ormai caduta in disuso. Inoltre, studiando certi drammi di Curel, saremmo costretti a dichiarare che il nostro scrittore sembra talvolta mescolare realismo e simbolismo, sostenendo, come voleva Jean Jullien, un'esistenza armoniosa tra i fautori di un "teatro di osservazione" e quelli di un "teatro di fantasia".

Il secondo capitolo è dedicato a una delle prime opere teatrali di Curel: *L'Envers d'une sainte*, opera in cui lo scrittore sembra trascurare l'azione nel senso tradizionale del termine. In effetti egli si concentra più sul personaggio e sui suoi dilemmi interiori, che sul quadro drammaturgico hegeliano-aristotelico — la riflessione avendo la priorità sulla progressione drammatica. È in questo contesto che i disgraziati creati dal drammaturgo perdono lo status di eroi attivi per configurarsi come testimoni passivi delle loro disgrazie. Il terzo capitolo, incentrato sugli analoghi processi di *dedrammatizzazione* adottati ne *L'Invitée*, avanza la tesi principale della presente monografia secondo la quale lo scrittore francese si ribella alla forma canonica del dramma.

La dimensione della passività che appare nei personaggi di Curel si manifesta su due livelli che chiameremmo: psicologico

e ontologico. Per quanto riguarda il primo, il drammaturgo dipinge un ritratto dei protagonisti che sono caratterizzati da evidenti diminuzioni della forza di volontà, presunti sintomi di uno stato morboso. Julie e Anna possono pur agire invano, ma sono in ogni caso prive di risolutezza, fermezza e soprattutto energia; sembrano quindi private, per così dire, degli attributi inerenti al personaggio che “si identifica attraverso ciò che fa”. In entrambe le commedie le donne si muovono “con parvenze di libertà”, ma non vanno oltre le parole: invece di agire, sono avvolte da un’apatia irriducibile. L’abulia delle eroine non ci permette di tessere una trama con grandi azioni e capovolgimenti di fortuna. Senza liberarsi del tutto dalla forma canonica del dramma, lo scrittore sembra tuttavia guardare con attenzione non agli episodi straordinari della vita dei suoi personaggi, ma alla loro vita tanto malinconica quanto banale. Come Maeterlinck, Curel vuole “mostrare l’esistenza di un’anima in sé, in mezzo a un’immensità che non è mai inattiva”. Da quel momento il dramma acquisisce una portata ontologica che mette in luce l’*intrasoggettività*, “il doppio rapporto tra sé e sé e tra sé e le forze invisibili, inconscie, che tessono i destini”. Ciò significa che a scapito del conflitto interpersonale (non del tutto messo in discussione nelle opere), assistiamo in questi giochi a *microconflitti* che si svolgono a livello *infradrammatico*. Attraverso i dialoghi, i protagonisti svelano la loro vita interiore: un campo di battaglia tra antichi risentimenti e rassegnazione. Questo ci permette di vedere che l’autore de *La Figurante* “ha reso interessanti le complicazioni di una trama che esiste solo nel cervello dei personaggi”. Ora abbiamo a che fare con personaggi interamente riflessivi e introspettivi che testimoniano costantemente del loro tragico passato, il passato che invade sempre un presente monotono e cupo.

Queste operazioni volte a mettere in luce la messa in *scena interiore* dello spettacolo comprovano la volontà dello scrittore di recuperare un altro dramma, da tempo consumato. In effetti, il dramma si apre quando un altro dramma è già avvenuto. Ed

è questo un "altro dramma" che Curel vuole evocare, che costituisce una palese trasgressione delle regole della forma canonica, perché si concentra sul "dramma vissuto" dai personaggi e non sui vincoli dell'azione "nel presente". Non sorprende quindi vedere elementi epici che si manifestano nei monologhi o nei dialoghi, che consentono alle donne di rendere conto delle loro rispettive lamentele. È attraverso questi soliloqui o falsi dialoghi che le eroine riescono a ricordare il passato tanto gioioso quanto tragico, questo passato essendo il perno della trama dell'opera.

La lettura de *La Danse devant le miroir* (quarto capitolo), che Guy Launay considera, senza dubbio con una nota leggermente maliziosa, come un "marivaudage ibseniano", dimostra come Curel si prefigge l'obiettivo di interrompere il corretto funzionamento del "dramma ben fatto". Quali che siano le qualità o le debolezze dell'opera, essa deriva innegabilmente da una nuova estetica drammaturgica che, come le opere di Ibsen, Strindberg o Cechov, spiega l'inadeguatezza della forma canonica o, come altri dicono, della cosiddetta "crisi del dramma". Pur ammettendo che il nostro autore sia tra gli eminenti rappresentanti del teatro di boulevard, dimentichiamo un po' che questo genere denigrato (ad eccezione del vaudeville) già mina la costruzione del dramma classico con l'evidente ricorso alla narrativa (si noti quindi il predominio della narrativa a danno del drammatico). Curel, percepito come rappresentante di questo modello drammaturgico, non esita nemmeno a inserire nei suoi testi elementi epici che mettono in discussione la tensione drammatica, fondamento primordiale dell'azione nel senso tradizionale del termine. E, infatti, la favola del dramma, ristretta nella sua estensione, racconta le esitazioni psicologiche dei personaggi che lottano con la loro dannosa malinconia senza che la dinamica degli eventi venga rigorosamente osservata. Il dialogo tra i personaggi (uno dei sostegni imprescindibili della tensione drammatica) perde di slancio non contribuendo più, come avviene nel "dramma assoluto", ad avanzare nell'azione e somiglia

piuttosto, per usare il termine di Sarrazac, a una "coralità" di esseri poveri incapaci di comunicare tra di loro. I protagonisti resistono e le loro osservazioni testimoniano la loro angoscia di fronte a un mondo sordo alle loro lamentele. Inoltre, l'amore condiviso non permette loro di sfondare il muro spietato della solitudine che li separa per sempre. Pertanto lo scambio di parole non può innescare il conflitto. Questo è innegabilmente incombenente all'inizio dell'opera, ma, poco a poco, ci rendiamo conto che il conflitto *interpersonale* lascia il posto al conflitto *intrapersonale*, che altera diametralmente il ritmo interno del dramma. In altre parole, dalla contesa tra gli eroi, lo scrittore prosegue raccontando i *microconflitti* interiori che si susseguono nel cuore dei protagonisti.

Se il drammaturgo non rinuncia all'intreccio sentimentale, che è solo un pretesto per dare libero sfogo all'espressione della malinconica solitudine, egli sembra privilegiare le riflessioni degli innamorati (operazione romantica per eccellenza) che mettono in luce una nuova distesa drammatica spesso apprezzata dagli ammiratori dell'opera di Currel. Questo procede così decostruendo "il dramma ben fatto" costruito su un vero e proprio sistema meccanico, proponendo, a differenza del "dramma agonistico", il "dramma ontologico" che mette al centro l'anima dell'uomo e non l'azione in senso tradizionale della parola. Inoltre, come nelle sue prime opere teatrali, l'autore de *La Danse devant le miroir*, crea personaggi passivi a detrimento dei personaggi attivi che dovrebbero supportare lo svolgimento dell'azione drammatica. Privi di ogni volontà, essi sprofondano nelle rispettive ossessioni, solo la morte potrà porre fine a questa insopportabile esistenza.

L'autore de *L'Âme en folie* (capitolo quinto) sembra sempre evitare lo svolgimento lineare della tensione drammatica "che decresce nella forma composta di un inizio, di una metà e di una fine". Ribellandosi al "dramma ben fatto", non nega la favola (intesa come "sistema"), che è sempre al centro del

suo lavoro, ma la scompone a suo piacimento. Come nel "romanzo drammatico", il passato "si impossessa *en bloc* del presente drammatico", questo passato che pesa sui personaggi come il destino sugli eroi tragici. La direzione del dramma è così invertita dalla "retrospezione", ma l'inversione di marcia non è meno annunciata dall'"anticipazione" della morte del protagonista. È ricorrendo a questi procedimenti di "dedrammatizzazione", volti a scomporre la struttura del "bell'animale" aristotelico, che lo scrittore francese mette in discussione l'azione drammatica tradizionale per promuovere, come la chiama Sarrazac, una *drammaturgia dell'intimo*: "che non nasce più principalmente da un rapporto conflittuale tra i personaggi, ma da una dimensione intrasoggettiva dove il dramma è ancorato nella psiche dei personaggi".

François de Curel non sembra apprezzare (sesto capitolo) *La Figurante*, che tuttavia include nel suo *Théâtre complet*. In questo dramma dall'aspetto classico, almeno sul piano formale, lo scrittore usa il ridicolo non per far ridere il pubblico, ma per spingerlo a riflettere sulla condizione dell'uomo che si abbandona a buffonate ridicole. La risata gli permette di esporre meglio le morse, tanto grottesche quanto fastidiose, in cui gli esseri umani sono imprigionati dalle convenzioni sociali nonché dalle leggi o dalle abitudini. Vale a dire che, come farà Pirandello in modo molto decisamente più struggente e originale, Curel sembra condividere con l'omologo italiano la convinzione che tutte le cose umane sembrano divertenti solo in superficie, mentre in fondo si rivelano sempre seriamente tristi e angoscianti. Così, quest'opera comica disturba i critici dell'epoca perché, sotto piacevoli apparenze, mostra piuttosto un'altra commedia, quella che ogni essere umano è condannato a recitare perennemente nella sua esistenza: commedia che illustra l'adattamento degli uomini al loro ambiente. Per questo il drammaturgo non giudica i suoi protagonisti, ma come seguace del "darwinismo", descrive la realtà così com'è.

In questo contesto, lo scrittore francese è perfettamente “realista”, ma, se nel dramma tradizionale sentimenti come la gelosia, l’odio o lo spirito di vendetta costituiscono un fattore determinante per l’avanzamento della trama, qui, come nelle opere degli autori del *teatro del grottesco*, è il gioco tra i personaggi a prevalere sulla sapiente disposizione dell’azione. L’interesse del dramma, infatti, sta proprio in questo appunto gioco dove ognuno pretende di trasmettere agli altri l’immagine della propria “maschera sociale”. Così l’azione nel senso tradizionale del termine appare “meno drammatica”, perché tutto è incentrato sulla commedia delle apparenze e gli episodi — ad esempio la lite tra le donne — non innescano un colpo di scena. Al massimo, l’azione scenica incoraggia i protagonisti a riflettere. Non sorprende quindi che i critici dell’epoca abbiano percepito in Currel piuttosto un autore di romanzi, che un drammaturgo.

Se Currel paragona l’esistenza umana a un gioco di forze (in)conscie finalizzate alla sopravvivenza (*struggle for life*), il suo “teatro di idee” non è esplicitamente costruito, come nel caso di Pirandello, sul paradosso e l’assurdità della vita. Il drammaturgo francese, indubbiamente troppo attaccato al “darwinismo sociale”, non riesce ancora a sottolineare la dolorosa scissione che separa due potenziali persone racchiuse all’interno dello stesso individuo. Tuttavia è indiscutibile che lo scrittore annuncia questa scissione tra “essere” e “apparire” che è al centro delle preoccupazioni dei suoi personaggi. Theodore interpreta brillantemente il suo ruolo di marito dedito alla vita coniugale fingendo di non essere a conoscenza dell’incostanza della moglie, ma dietro le apparenze si mostra un uomo malinconico e disilluso rassegnato a continuare la commedia fino alla fine. Anche Françoise accetta le regole che la società impone e, nonostante i suoi sentimenti sinceri per Henri, si concentra sulla sua “maschera” che, con ogni probabilità, la pietrificerà prima di divorarla come è avvenuto con suo zio, privato di ogni illusione e soggetto alla sua inevitabile “forma” — per usare la nomenclatura pirandelliana.

Quanto a Hélène, lei fallisce in questa lotta e non può che accettare la sua sconfitta mentre Henri, privato del "carattere", si lascia trascinare dalle "macchinazioni" della moglie, che sostiene la sua carriera. Curel descrive bene questi pupazzi che pensano e soffrono: non appena escono dal loro stampo, danno battaglia contro chiunque possa danneggiare la loro "effigie" dolorosamente realizzata. Una volta che la minaccia scompare, possono tornare nel loro "guscio" per godersi la loro meritata serenità.

Sarebbe anche importante sottolineare le particolarità del dialogo che, come nella maggior parte delle opere teatrali dell'autore francese, si discosta dalla sua funzione tradizionale. Ascoltando i protagonisti mentre pronunciano i loro discorsi, viene subito in mente la voce del narratore che racconta la situazione in cui si trovano. Questo approccio fa parte dell'arte del romanzo, per il quale il nostro autore è stato criticato in molte occasioni. Curel sembra attaccato alla tradizione classica, i suoi personaggi resistono invece di recitare, proprio come gli eroi di Racine o Corneille. Tuttavia il dialogo di Curel non si riduce a raccontare gli eventi, perché si concentra sulle riflessioni ontologiche dei personaggi lacerati dai loro dubbi. E da questo punto di vista i discorsi infuocati, a volte lunghi, sembrano presi dal romanzo, essendo questa concezione vicina all'"azione parlata" di Pirandello.

Il dispositivo di *Orage mystique* (capitolo settimo) non è costruito secondo le rigide regole della forma canonica del dramma e non ricorda in alcun modo quell'immagine cara a Francisque Sarcey «delle palle da biliardo che si scontrano tra loro a seguito di uno shock iniziale». Questo lavoro di minare la base tradizionale drammaturgica mira soprattutto alla favola, spina dorsale del "dramma assoluto", ma tale processo di dedrammatizzazione forse non è giudicato con il giusto valore perché il primo atto sembra ancora riprendere le regole dell'arte classica, il che sottolinea ancora maggiormente la scelta del "nuovo regime" negli atti seguenti. L'autore de *La Comédie du génie* parte da un fatto, sem-

bra drammatico: ma è solo un'introduzione alla situazione in cui si trovano i personaggi e più in particolare Robert Pétreil. Contro ogni previsione, lo scrittore abbandona l'azione, con le sue avventure che dovrebbero portare a un esito finale e garantire così una tensione sempre crescente, per concentrarsi piuttosto sui motivi *regressivi* che mettono in discussione categoricamente i principi di meccanismo, come li chiama Sarrazac, del *dramma-nella-vita*. Infatti la commedia si dipana dal secondo atto, in cui l'azione nel senso tradizionale della parola lascia il posto a una narrazione che si manifesta principalmente attraverso i dialoghi tra Robert e Tubal. Se nella prima parte certi indizi fanno ancora pensare a una dinamica adatta alla favola classica, i due atti rimanenti si concentrano sulle riflessioni del protagonista, a svantaggio dello sviluppo dell'azione. È così che l'impennata dinamica appena annunciata lascia il posto a un rallentamento, una componente allogena rispetto alla forma canonica. Questa rottura epica provoca inevitabilmente l'annullamento del *conflitto interpersonale* (l'antagonismo tra i coniugi) per favorire il dispiegamento dei *micro-conflitti intrapersonali* che si svolgono nell'anima dell'uomo sofferente. Non appena si alza il sipario (del secondo atto), il drammaturgo sottolinea la figura del protagonista attorno al quale ruotano come satelliti altri complici, mentre il tutto si incentra sulla sua anima disorientata. Durante due atti non succede nulla che potrebbe attirare l'attenzione del lettore/pubblico, in ansiosa attesa dei colpi di scena della trama e, infine, dell'esito dell'azione. Per di più, la commedia non lo porta nemmeno al suo epilogo, dato che la questione posta dal drammaturgo non verrà risolta in modo univoco.

Se Curel decostruisce l'azione, lo stesso fa con la nozione di carattere dei suoi personaggi, che mette in discussione. Ciò significa che, rinunciando all'azione, il drammaturgo propone un nuovo approccio al personaggio che ricorda la ricerca formale degli espressionisti tedeschi. In effetti, per evidenziare le dolorose esitazioni di Robert, Curel dipinge i ritratti dei "caratteri" che lo

circondano e che rimandano a vari riflessi della sua personalità scorticata. Il dottor Tubal acquisisce così la funzione di istanza razionale del vedovo inconsolabile, la cui presenza permette, oltre al commento dell'*azione interiore*, l'autoanalisi del protagonista. In questo caso Clotilde, invece, sembra incarnare la parte spirituale del protagonista, o meglio, la sua parte emotiva. Da questo momento in poi assistiamo a un dramma analitico sulla natura umana dedicato a una ricerca esistenziale tanto tenace quanto disperata. Se nei suoi pochi drammi precedenti Curel difende tesi sociali o morali, qui l'autore pone domande esistenziali senza orpelli di falso ottimismo che indubbiamente testimoniano l'angoscia dello scrittore, consapevole dell'imminenza della sua morte. È così che l'autore de *L'Invitée* riesce a passare dal "dramma agonistico" (*dramma-nella-vita*) al "dramma ontologico" (*dramma-della-vita*).

Il drammaturgo forse non è "un rivoluzionario", come altri autori stranieri, ma le sue opere danno prova tangibile di una rottura, e non di una crisi, del dramma: elemento, questo, che ha permesso, secondo Sarrazac, l'avvento "di una forma più aperta e più libera — in una parola, più rapsodica". Essa costituisce un allontanamento dalla tradizionale struttura drammatica che si basa su una tensione sempre crescente, che procede dall'esposizione attraverso una miriade di avventure fino al culmine dell'azione. Il personaggio non avrà la sua funzione attiva, che dovrebbe contribuire a portare avanti la trama. In questo contesto, questo "Ibsen francese nato a Metz" (l'espressione è di Christine Pignon-Feller) rompe l'unità del tempo in favore degli "spazi temporali tra passato e presente", mentre allo stesso tempo sottolinea il dramma vissuto da parte dei personaggi, a scapito dell'azione agonistica. È così che questi (piuttosto testimoni che agenti d'azione) non ricordano più eroi animati da uno spirito alacre, ma sfortunati che incessantemente e in una passività quasi assoluta rimuginano sulla loro angoscia esistenziale, con la *diegèsi* che sostituisce la *mimèsi*.

Index des noms

A

Abirached, Robert 57, 58, 149, 422
Accardo, Alain 279, 425
Achard, Paul 298, 419
Adam, Paul 98, 186, 298, 414, 419,
429, 431
Adorno, Theodor W. 59, 119, 185,
190, 191, 219, 223, 422, 439,
453
Ajalbert, Jean 414
Akar, Charles 196, 197, 414
Alcoloumbre, Thierry 96, 422
Alexis, Paul 67
Amiel, Denys 30
Ancey, Georges 67
Anouilh, Jean 427
Antoine, André 10, 16, 46, 51, 66,
67, 69, 115, 261, 336, 419,
423, 430
Antoine, André-Paul 19, 27, 225,
249, 351
Antonucci, Giovanni 278, 422
Aristote (le Stagirite) 41, 48, 153,
199, 245, 253, 422
Arnould, Paul 428
Arquillière, Alexandre 302, 303
Arvers, Félix 372
Asholt, Wolfgang 10, 103, 422
Aubéry, Pierre 102, 422
Aubignac (voir : Hédelin François,
abbé d'Aubignac) 149, 267, 426

Aubry, Jean 96

Aucouturier, Alfreda 150, 423
Augier, Émile 66
Autant-Lara, Claude 413
Autrand, Michel 93, 95, 96, 98,
103, 109, 419
Aynard, Augustin 422

B

Bablet, Denis 93, 422
Bachelard, Gaston 214, 313, 422
Bachelin, Henri 72, 422
Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch
62, 63, 150, 335, 422, 423
Baldensperger, Fernand 423
Baldwin, Maxele 316, 414
Balzac, Honoré de 48, 129, 132, 424
Banville, Théodore de 110
Barbier, Auguste 372
Barbier, Edmond 424
Baron, Philippe 61, 66, 68, 423
Barrès, Maurice 374
Barthes, Roland 41, 56
Basch, Victor 423
Baschet, René 299
Bataille, Henry 25, 46, 77, 85, 103,
119, 128, 265, 266, 350, 404,
420, 423
Baty, Gaston 10, 203, 421
Baudouin-Bugnet, Maurice 238, 414
Baüer, Henry 358

- Baumann, Émile 186, 414, 419
 Beach, Cecilia 31, 419, 423
 Beaubourg, Maurice 101, 317
 Beaujeu, Léonce 211, 419
 Beauplan, Robert de 303, 304, 310, 323, 324, 414
 Beckett, Samuel 54, 57, 100, 428
 Becq de Fouquières, Louis 72, 423
 Becque, Henry 30, 289, 342, 421
 Bédier, Joseph, 13, 332, 419
 Béhar, Henri 95, 423
 Beigbeder, Marc 31, 423
 Bellaigue, Camille 158, 159, 414
 Bellessort, André 423
 Benay, Jeanne 317, 416
 Benhamou, Anne-Françoise 432
 Bernard, Claude 66
 Bernard-Derosne, Léon 129, 130, 161, 179, 360, 414
 Bernhardt, Sarah 233, 260, 359
 Bernstein, Henry 25, 46, 77, 128, 184, 350, 420, 439, 453
 Berton, Claude 189, 294, 295, 318, 414, 419
 Bertrand, Louis 186, 206, 414, 419
 Bethléem, Louis 419
 Bidou, Henri 322, 323
 Binet, Alfred 12, 15, 35, 137, 138, 146, 150, 157, 187, 343, 344, 348, 415, 419, 420, 423
 Bionda, Romain 432
 Bissell, Clifford H. 28, 72, 127, 419
 Bjørnson (Björnson), Bjørnstjerne Martinius 46
 Blanc, André 74, 423
 Blanchart, Paul 286, 329, 415, 423
 Blasius, Dom 263, 419
 Bloch, Jean-Richard 423
 Bloy, Léon 414
 Boisselot, Paul 158
 Bonnard, Pierre 94
 Bonnat, Léon 159
 Bonneval Françoise de 258, 260
 Bonnières, Robert de 429
 Bordeaux, Henry 15, 132, 343, 350, 351, 415, 423
 Bornier, Henri de 361
 Boudier, Marion 432
 Bouhélier, Saint-Georges de 43
 Bourget, Paul 186, 414, 419
 Boussac de Saint-Marc, Albert 30
 Boutroux, Émile 351, 414
 Boyd, Ernest A. 28, 415
 Brandes, Georg 22, 423
 Braunstein, Édith 415
 Brieux, Eugène 12, 19, 23, 25, 30, 46, 77, 85-91, 128, 184, 289, 342, 350, 357, 420, 421, 423, 425, 431, 439, 453
 Brisset, Annie 42, 288, 340, 424
 Brisson, Pierre 300, 302, 316, 415
 Brocas, Maurice 99
 Brook, Peter 48, 424
 Brunet, Brigitte 75, 424
- C
- Cabral, Maria de Jesus 106, 424
 Caillavet, Gaston 25, 46, 128, 350, 420
 Cannac, Génia 121, 431
 Capus, Alfred 25, 46, 77, 128, 350, 420
 Caron, Marguerite 375
 Carré, Albert 158, 365, 370, 371, 375
 Carter, Thomas P. 113, 424
 Castellani, Charles 359
 Castex, Pierre-Georges 10, 43, 419
 Cavacchioli, Enrico 277
 Cavallo, Stefano 39
 Caze, Robert 414
 Céard, Henry 70, 71, 84, 137, 264, 360, 372, 419, 424
 Champris, Gaillard de 9, 182, 183, 193, 210, 257, 415
 Chancerel, Léon 424
 Chandler, Frank Wadleigh 12, 316, 419, 432
 Charasson, Henriette 78
 Chevalier, Paul-Émile 341, 419

- Chevrel, Yves 60, 424
 Chiarelli, Luigi 271
 Chothia, Jean 10, 419
 Christophe, Charles 45, 424
 Claretie, Jules 154, 158, 260, 366, 367, 369, 370, 419
 Clark, Barrett Harper 25, 46, 128, 350, 420
 Claudel, Paul 43, 95, 99, 424
 Colbert, Jean Baptiste 403
 Comès, Geneviève 210, 424
 Comte, Auguste 66, 158
 Conard, Louis 150, 425
 Coquelin cadet (Ernest Alexandre Honoré Coquelin) 260
 Corneille, Pierre 20, 288, 325, 336, 339, 438, 448, 452, 462
 Corvin, Michel 13, 28, 69, 74, 95, 255, 415, 420, 423, 424, 430
 Coulon, François 97
 Courbet, Gustave 225
 Courtault-Deslandes, Jean-Louis 20, 424
 Courteline, Georges 256
 Crès, Georges 19, 29, 133, 154, 156, 161, 186, 200, 234, 259, 312, 349, 353, 376, 388, 403, 411, 412, 420, 421, 427
 Crêteur, Stéphanie 104, 424
 Cros, Charles 414
 Curel, François de passim 8–35, 38, 39, 42–44, 46, 77, 123, 124, 126–139, 141, 145, 147, 149, 151, 152, 154, 156–158, 160–162, 167–169, 172, 173, 175, 179–208, 210–212, 214–217, 220–230, 232–236, 238, 239, 241–249, 251, 254–257, 259–262, 264–276, 278, 279, 281, 282, 284–289, 292–294, 297–310, 312–317, 319–325, 327, 329–332, 336–344, 346, 348–351, 353, 357–361, 364, 365, 368–372, 374, 376, 388, 403, 409, 411–421, 431, 433–435, 437–449, 451–464
 Cyrus II (Cyrus le Grand) 358
 D
 Danan, Joseph 185, 318, 333, 424, 432
 Dancourt, Florent Carton 74, 263, 423, 431
 Darien, Georges 414
 Darwin, Charles 227–229, 231, 244, 246, 279–281, 415, 424
 Darzens, Rodolphe 300, 415
 Daudet, Léon 153, 197, 254, 415, 420
 Decourcelle, Adrien 370
 Degas, Edgar 201, 213
 Delacroix, Eugène 127, 427
 Delannoy, Aristide 79, 91
 Deleuze, Gilles 56, 347, 424, 432
 Denis, Maurice 94
 Descartes, René 348
 Descaves, Lucien 221, 227, 229, 249, 298, 415
 Desprez, Louis 414
 Dessy, Clément 97, 428
 Deutsche, Michel 119, 349, 425
 Diaz, Sylvain 432
 Dickow, Alexander 12, 182, 420
 Diehl, Marguerite 245, 431
 Dieudonné, Alphonse Émile Alfred 158
 Di Fonzo Bo, Martial 432
 Divoire, Fernand 23, 24, 420
 Docquois, Georges 126, 415
 Dommange, Thomas 36, 37, 425
 Donnay, Maurice 19, 25, 30, 46, 128, 260, 289, 342, 350, 420, 421
 Dort, Bernard 37, 47, 425
 Dostoïevski, Fiodor 22
 Doumic, René 10, 130, 131, 261, 349, 350, 361, 415, 420
 Dubech, Lucien 301, 420
 Ducrey, Guy 86, 425
 Dufief, Anne-Simone 66, 96, 109, 425

- Dujardin, Édouard 43, 102, 103, 425
 Dumas, Alexandre 375
 Dumas fils, Alexandre 64, 66, 332, 356, 404
 Dumesnil, René 425
 Duquesnel, Félix 262, 415
 Durieux, Jehan 20, 191, 415
 Dzieciatkowska, Urszula 39
- E
- Eisenzweig, Uri 102, 425
 Eloesser, Arthur 10, 420
 Ertugrul, Muhsin 413
 Eustachiewicz, Lesław 19, 192, 272, 420
- F
- Fabre, Émile 30, 254, 289, 342, 421
 Faguet, Émile 261, 262, 415, 425
 Fasquelle, Eugène 44, 45, 331, 426, 432
 Faten Sfar, Myriam 48, 424
 Fèvre, Henry 67
 Feydeau, Georges 256
 Flahault, François 222, 425
 Flaubert, Gustave 127, 150, 425, 427
 Flers, Robert de 25, 46, 128, 197, 198, 231, 350, 420
 Folco, Alice 110, 112, 425
 Fondu, Quentin 47, 432
 Forster, Riccardo 287, 415
 Fort, Paul 94
 Fouquier, Henry 133, 264, 265, 359, 371, 415
 France, Anatole 225, 268
 Frantz, Pierre 65, 425
 Fréjaville, Gustave 292, 293, 320, 415
 Fresnois, André de 196, 216, 217, 415
- G
- Ganderax, Louis 22, 136, 336, 337
 Gänsle, Gerhard 415
 Garcin-Marrou, Flore 55–58, 148, 250, 347, 425, 432
 Garutti, Gérald 432
 Gauthier, Louis 303
 Gautier, Judith 429
 Gélibert, Jules 391
 Gémier, Firmin 127, 420
 Genet, Jean 270, 427
 Germain, Louis 114
 Gide, André 341
 Gidel, Henry 270, 425
 Gilbert de Voisins, Auguste 418
 Gillet, Louis 243, 415
 Gir, Charles (Charles-Félix Girard) 303
 Girard, Gilles 38, 425
 Glassgold, Peter 22, 423
 Goethe, Johann Wolfgang von 184
 Goetschel, Pascale 418
 Goetz, Olivier 317, 416
 Goffman, Erving 275, 279, 425
 Goldman, Emma 22, 423
 Goncourt, Edmond de 356, 425
 Goncourt, Jules de 66, 96, 423, 425
 Gondinet, Edmond 65, 66, 332, 423, 427
 Gorceix, Paul 95, 103, 106, 425, 427
 Got, Maurice 425
 Gouhier, Henri 31, 36, 37, 202, 203, 239, 240, 324, 425
 Goursat, Georges 87
 Grand-Carteret, John 170
 Grandisson, John de 359
 Granges, Charles-Marie 425
 Gravier, Maurice 150, 425
 Greenblatt, Stephen 38, 425
 Grégorio, Paul 300, 302, 416
 Grésillon, Almuth 34, 60, 182, 426
 Guénoun, Denis 57, 426
 Guérin, Jeanyves 426
 Guerne, Vicomte de 429
 Gugenheim, Suzanne 214, 426
 Guild, Harve Bertram 63, 426
 Guirec, Pierre 197, 420
 Guitry, Lucien 260, 261, 263
 Guitry, Sacha 74, 431

H

Halévy, Ludovic 332, 356, 427
 Hankin, John 85, 423, 431
 Hansen, Joseph 11, 416
 Hardy, Joseph 153, 199, 253, 422
 Hauptmann, Gerhart 18, 46, 69, 76, 92, 453
 Hazard, Paul 13, 332, 419
 Hédelin, François, abbé d'Aubignac 149, 426
 Heidegger, Martin 324
 Heredia, José-Maria de 429
 Hermant, Abel 228, 416
 Hervieu, Paul 12, 25, 30, 46, 77, 128, 289, 342, 350, 420, 421
 Heugel, Jacques 298, 299, 317, 416
 Heumann, Albert 105, 426
 Heylli, Georges d' 158, 420
 Hoecker, Paul 125
 Houville, Gérard d' 310, 319
 Hübner, Friedrich Markus 292
 Hugo, Victor 111, 427
 Huret, Jules 113, 114, 117, 426
 Huysmans, Joris-Karl 72, 422

I

Ibsen, Henrik 12, 13, 17, 19–25, 27, 32, 34, 46, 52, 53, 59, 69, 92, 114, 118, 120, 122, 123, 128, 129, 134, 137, 139, 145, 148, 150, 152, 163, 169, 181–183, 190, 207, 215, 224, 232, 234, 246, 251, 306, 308, 327, 335, 338, 361, 420, 421, 423, 425, 426, 430, 439, 444, 450, 453, 454, 458, 464
 Icles, Fernand 61
 Iehl, Dominique 271, 426
 Ionesco, Eugène 72, 120, 426

J

Jacob, Max 12, 182, 329, 331, 420
 Jakobson, Roman 295, 431
 Jaloux, Edmond 197, 416

James, Henry 48, 424
 Jankélévitch, Vladimir 324
 Jansen, Steen 426
 Jarosz, Anna 39
 Jaroszewska, Teresa 39
 Joannidès, Alexandre 254, 420
 Johnson, Kay 413
 Jomaron, Jacqueline de 43, 183, 253, 255, 420, 424, 426, 427, 430
 Jullian, Camille 105, 426
 Jullien, Jean 43, 44, 45, 64, 112–117, 128, 129, 360, 427, 442, 456

K

Kabert, Madeleine 292, 416
 Kaczmarek, Tomasz 30, 313, 318, 416, 426
 Kane, Sarah 52
 Kemp, Robert 301, 416
 Kerst, Léon 265, 420
 Kimball Young, Clara 413
 Klein, Alexandre 12, 187, 343, 420
 Knowles, Dorothy 93, 427
 Koltès, Bernard-Marie 34, 52, 53, 122, 139, 169, 207, 224, 306, 430
 Kowzan, Tadeusz 48, 427
 Krakovitch, Odile 427
 Kubišta, Bohumil 320
 Kucharuk, Sylwia 427

L

Labiche, Eugène 256, 332, 427
 La Bruyère, Jean de 339
 Lacour, Léopold 332, 427
 Laforgue, Jules 100, 427, 429
 Lafosse, Georges 163
 Lalo, Charles 127, 427
 Lalou, René 25, 420
 Lamarck, Jean Baptiste de 244, 246
 Lamartine, Alphonse de 127, 427
 Lamennais, Félicité Robert 27, 182, 422
 Landis, Johannes 51, 76, 87, 90, 184, 190, 191, 210, 325, 432

- Lapommeraye, Henri de 377, 405
 La Rochefoucauld, François de 226
 Lassalle, Jacques 138, 430
 Laugier, Germaine 303
 Launay, Guy 214, 420, 443, 458
 Lavaud, Suzanne 31, 420
 Lavedan, Henri 25, 30, 46, 128, 289, 342, 350, 420, 421
 Lavoix, Henri 265, 367, 370, 378, 403, 404, 405
 Lazzarini-Dossin, Muriel 270, 427
 Le Bargy, Charles 260
 Le Brun, Roger 273, 416
 Le Corre, Élisabeth 13, 421
 Ledru, Philippe-Henri 52, 427
 Léger, Nathalie 34, 60, 426
 Le Goffic, Charles 24, 251, 416, 433
 Legrand, Louis 65
 Lehmann, Hans-Thies 36, 52, 59, 119, 120, 190, 223, 427, 439, 453
 Lelièvre, René 19, 427
 Lemaire, Hippolyte 131, 416
 Lemaître, Jules 25, 30, 46, 128, 162, 289, 342, 350, 361, 373, 420, 421
 Lenéru, Marie 29, 31, 254, 419, 420
 Lenormand, Henri-René 10, 30, 203, 311–313, 321, 421, 426, 427
 Lesage, Marie-Christine 26, 427
 Le Scanff, Yvon 337, 433
 Lescot, David 113, 427
 Levau, Léopold 20, 22, 416
 Lévêque, André 12, 25, 33, 341, 342
 Lévêque, Laure 318, 426
 Leveratto, Jean-Marc 317, 416
 Lévi-Strauss, Claude 235, 433
 Lindenberg, Daniel 183, 427
 Lintilhac, Eugène François 263, 421, 427
 Lombard, Paul 228, 416
 Losco-Lena, Mireille 94, 427
 Lugné-Poe, Aurélien-Marie 46, 93, 94, 114, 429
 Lukács, György (Georges) 47, 50, 181–183, 190, 427
 Lundeberg, Olav K. 19, 421
 Lunéru, Marie 19, 421
- M
- Maeterlinck, Maurice 17, 19, 43, 56, 95, 97, 99, 100, 103–107, 136, 151, 172, 207, 308, 424, 427, 442, 457
 Mallarmé, Camille 20, 153, 282, 424, 429
 Mallarmé, Stéphane 96, 97, 111, 112, 114, 427
 Mantero, Anne 61, 423
 Manuel, Henri 10, 14, 43, 346, 419
 Marcel, Gabriel 31, 79, 203, 254, 433
 Marchès, Léo 196, 417
 Marck, Émile 353
 Marie, Gisèle 96
 Marivaux, Pierre de 15
 Marsan, Jules 31, 222, 223, 250, 289, 421
 Marsy, Émile 230, 417
 Martel, Charles 161, 421
 Martin, Bernard 37, 38, 428
 Martino, Pierre 149, 426, 428
 Mary, Anne 31, 433
 Matuszek, Gabriela 428
 Mauclair, Camille 93, 94, 97, 428
 Mauriac, François 13, 232, 249, 417, 421
 Maurras, Charles 15, 201
 Mazzocut-Mis, Maddalena 48, 428
 McGuinness, Patrick 97, 428
 Meilhac, Henry 332, 356, 427
 Mèlèse, Pierre 54, 428
 Ménard, Louis 429
 Mendès, Catulle 264, 356, 421
 Méré, Charles 300, 301, 417
 Méric, Victor 301, 302, 417
 Michaud, Guy 211, 428
 Michel, Louise 414
 Mickiewicz, Adam 184

- Mignon, Paul-Louis 428
Mikhael, Ephraïm 429
Mille, William C. de 413
Minne, Georges 107
Mirbeau, Octave 86, 425
Molière, (Jean-Baptiste Poquelin) 330,
339, 368, 391
Mondor, Henri 96
Monselet, Charles 414
Montaigne, Michel de 187
Montesquiou-Fezensac, Robert de 429
Montmartre, Jean de 129, 421
Monval, Georges 368, 369
Moreau, Pierre 112, 428
Morès-Ridendo, Marquis de 264, 417
Morin, Edgar 209, 428
Mortimer, Edmund 413
Mounet-Sully, Jean 260
Müller, Charles 414
Muller, Sibylle 185, 422
Müller, Valéry 368, 414
Müller, Walter 77, 428
Munch, Edvard 140
Musset, Alfred de 15, 28, 187, 195, 199
- N
- Nadar (Gaspard-Félix Tournachon)
378
Naugrette-Christophe, Catherine 60,
428
Nerval, Gérard de 41, 428
- O
- O'Monroy, Richard 428
Orcelle, Germaine 158
Ost, Isabelle 270, 427
Ouellet, Anne-Marie 338, 428
Ouellet, Réal 38, 425
- P
- Pagès, Alain 62, 428
Paquin, Hélène Emma 20, 417
Parijanine, Maurice (pseudonyme de
Maurice Donzel) 298, 417
Parvillez, Alphonse de 134, 204, 205,
288, 307, 308, 339, 417
Pasca, Alix Marie Adélaïde 158, 159,
362, 363, 366, 371
Pascal, Félicien 22, 23, 81, 195, 417,
421
Pasquin 194, 421
Passeur, Stève 30
Passy, Jacques 12, 15, 35, 146, 157,
348, 415, 419
Pavis, Patrice 37, 52, 123, 133–135,
205, 339, 428, 431
Pawlowski, Gaston de 198, 229, 230,
254, 417
Pays, Marcel 249, 417
Péladan, Joséphin 95, 96
Pellois, Anne 102, 428
Perrelli, Franco 428
Perret, Paul 70, 128, 264, 365, 370
Perret, Pierre 264, 417
Perros, Georges 121, 431
Pessard, Hector 371
Petitjean, André 429
Picard, Gaston 254, 417
Picon-Vallin, Béatrice 38, 429
Pierrefeu, Jean de 195, 417
Pierron, Agnès 269, 429
Pignon-Feller, Christine 450, 464
Pioch, Georges 226, 230, 231, 417
Pirandello, Luigi 19, 20, 53, 58, 122,
153, 270–272, 274, 275, 277,
278, 281, 282, 285–288, 340,
429, 431, 446–448, 460–462
Piret, Pierre 270, 427
Pirou, Eugène 263
Pisani, Guillermo 432
Plana, Muriel 133, 429
Platon 229
Pollock, John 85, 423, 431
Ponticello, Eva Edith 11, 151, 254,
284, 417
Porel, Paul 377, 378, 405
Porto-Riche, Georges de 19, 25, 27,
30, 46, 77–79, 81, 82, 84, 128,

- 249, 250, 289, 342, 350, 351,
419–421, 428, 429
- Potin, Félix 69
- Pougin, Arthur 72, 429
- Prévost, Eugène 303
- Pronier, Ernest 11, 417
- Prozor, Moritz 148, 426
- Prudhomme, Jean 297, 302, 417
- Prudhomme, Sully (René François Armand Prudhomme) 429
- Pruner, Michel 135, 150, 429
- Przyboś, Julia 48, 429
- Q
- Quillard, Pierre 93, 96, 99, 113, 429
- R
- Rachilde (Marguerite Eymery Vallette) 101, 429
- Racine, Jean-Baptiste 20, 131, 148, 288, 336, 339, 438, 448, 452, 462
- Rassenfosse, Armand 314, 413
- Rathbone, Basil 413
- Rauhut, Franz 12, 417
- Ray, Marcel 30, 304, 341, 421
- Raynal, Paul 30
- Reboux, Paul 302, 417
- Reclus, Élisée 241
- Régnier, Henri de 186, 414, 419, 429
- Reichemberg, Suzanne 368
- Renno, Maurice 421
- Ressi, Michèle 75, 269, 429
- Reuillard, Gabriel 216, 417
- Ribot, Théodule 150, 429
- Richard, Lionel 292, 429
- Richelieu (Armand-Jean du Plessis de Richelieu) 403
- Richter, Kurt 417
- Ricœur, Paul 192
- Rigault, Claude 38, 425
- Rivière, Jean-Loup 432
- Robichez, Jacques 93, 429
- Rollyson, Carl 25, 433
- Rondel, Auguste 414, 422
- Rosso di San Secondo, Piermaria 271
- Rostand, Maurice 25, 46, 128, 350, 420
- Roubine, Jean-Jacques 429
- Roustan, Mario 20, 21, 330, 418
- Russ, Jacqueline 219, 429
- Ryngaert, Jean-Pierre 33, 49, 149, 333, 430, 433
- S
- Saillard, Denis 75, 430
- Saint-Point, Valentine de 195, 421
- Saint-Pol-Roux (Paul-Pierre Roux) 100–102, 430
- Sarcey, Francisque 21, 64, 72, 74, 83, 127, 138, 159, 160, 163, 262, 263, 325, 361, 362, 373–375, 418, 421, 427, 448, 462
- Sarrazac, Jean-Pierre 32–34, 36, 42, 43, 51–60, 68, 69, 73, 84, 100, 108–110, 113, 115, 119–122, 132, 133, 138, 139, 151, 162, 169, 179, 181, 183–185, 191, 205, 207, 215, 219, 223, 224, 242, 246, 250, 253, 276, 306, 308, 315, 318, 321–323, 326–328, 331, 332, 334, 347, 349, 352, 424, 425, 429, 430, 433, 440, 441, 444, 445, 448, 450, 455, 456, 459, 460, 463, 464
- Sartre, Jean-Paul 121, 430
- Saussure, Albertine Adrienne Necker de 149, 430
- Saveuse-Boulay, Laure 10, 418
- Sawecka, Halina 430
- Schaarwächter, Julius Cornelius 21
- Scherer, Jacques 48, 430
- Schlegel, August-Wilhelm (Guillaume) 41, 149, 430
- Schneider, Édouard 220–222, 413, 418
- Schneider, Louis 299, 302, 418
- Schopenhauer, Arthur 10
- Schumacher, Claude 108, 430
- Schuré, Édouard 95, 97, 430

- Schuyler, William M. 19, 207, 225, 266, 418, 431
 Schwob, Marcel 429
 Schyrgens, Joseph 193, 194, 330, 418
 Scribe, Eugène 66, 72, 265, 266, 404, 405, 420
 Sée, Edmond 43, 152, 197, 224, 298, 414, 418, 421
 Sermon, Julie 33, 149, 430
 Serph, André 300, 421
 Shakespeare, William 38, 64, 184, 275, 425
 Shaw, George Bernard 85, 86, 423, 425, 431
 Simon, Pierre-Henri 24, 421
 Siran, Jules 10, 421
 Six, Leslie 432
 Smith, Allison Hugh 12, 418
 Snell, Victor 225, 226, 418
 Sorel, Albert-Émile 30, 289, 342, 421
 Souday, Paul 23, 160, 225, 228, 418
 Souriau, Paul 182, 421
 Spencer, Herbert 255, 280, 281
 Spengler, Oswald 12, 417
 Starkie, Enid 97, 431
 Starkie, Walter 20, 431
 Staroń, Anita 39, 318, 426
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 10, 20, 341
 Sterne, Laurence 10
 Stock, Pierre-Victor 414
 Stoullig, Edmond 264, 421
 Strindberg, August 13, 32–34, 46, 52, 58, 59, 69, 76, 92, 118, 120, 122, 123, 128, 134, 151, 182, 183, 190, 203, 215, 245, 246, 251, 306, 313, 321, 327, 335, 342, 430, 431, 444, 453, 458
 Strowski, Fortunat 297, 301, 421
 Surer, Paul 10, 43, 419
 Svevo, Italo 346
 Swinburne, Algernon Charles 429
 Szondi, Peter 52–56, 119, 123, 127, 181, 183, 190, 191, 223, 310, 328, 352, 431, 439, 440, 454, 455
- T
 Taine, Hippolyte Adolphe 67
 Tardieu, Émile 181, 291, 431
 Tchekhov, Anton 20, 54, 60, 76, 92, 120, 121, 134, 137, 183, 215, 327, 335, 431
 Tenarg, Paul 200, 244, 418
 Téra mond, Guy de 195, 421
 Terray, Emmanuel 235, 433
 Thalasso, Adolphe 18, 73, 422
 Théràmène, 336
 Thibaudet, Albert 221, 315, 352, 422
 Thomasseau, Jean-Marie 34, 48, 182, 426, 431
 Thomsen, Jeanne 261
 Thouvenin, Jean 230, 418
 Todorov, Tzvetan 295, 431
 Tolstoï (Tolstoy), Léon 22, 46, 114
 Tomachevski, Boris 295, 431
 Toulouse-Lautrec, Henry de 94
 Toynbee, Arnold Joseph 12, 417
 Truchet, Jacques 74, 431
- U
 Ubersfeld, Anne 37, 431
- V
 Van Eynde, Laurent 270, 427
 Vély, Albert 162, 422
 Verhaeren, Émile 361
 Verlaine, Paul 114, 429
 Verne, Jules 45
 Vernet, Nancy 355, 356
 Vernois, Solange 74, 431
 Vibert, Bertrand 98, 431
 Vier, Jacques 26, 27, 182, 422
 Vigeant, Louise 347, 431
 Vignola, Robert G. 413
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de 98, 429, 431
 Vinaver, Michel 431
 Vincent, Jean-Luc 432
 Vuillard, Édouard 94

W

Wagner, Wilhelm Richard 127, 427
Waleffe, Maurice de 194, 195, 244,
245, 422
Weller, Karl 418
Wilson, Datha 255, 418
Wolff, Pierre 67

Y

Yahne, Léonie 375
Yeats, William Butler 432

Z

Zaragoza, Georges 36, 37, 432
Zola, Émile 44, 50, 51, 62–64, 66,
67, 70, 73, 109, 110–112, 119,
331, 335, 336, 356, 425, 432

Index des principaux termes et notions (français, anglais, italien)

A

absolute drama, 440, 444, 448

actantiel, 135

action, 10, 18, 27, 28, 32, 33, 42, 48–50, 53, 54, 56, 58, 61, 63–66, 68–72, 75, 76, 80, 83, 84, 88, 90, 92, 97, 99, 101, 104–106, 108, 115, 117, 123–125, 128, 130–135, 137–139, 141, 145, 149, 151, 153, 162–164, 166, 168, 171, 172, 174, 175, 180, 181, 183–185, 188, 190, 197–206, 210, 212, 214–216, 221, 223, 224, 233, 234, 236, 237, 239, 240, 245, 249–251, 253, 255–257, 259, 267, 273, 275, 277, 284, 285, 288, 291–293, 305–312, 315, 321, 326, 327, 333, 334, 337, 339, 340, 345, 360, 361, 373, 384, 424, 428, 434, 435, 438, 440–446, 448–450

action au présent, 76, 139, 309, 333

action dramatique, 138, 139, 172, 183, 190, 202, 206, 214, 245, 250, 307, 337

action in the present, 440, 443

action linéaire, 65, 184

action parlée, 42, 288, 339, 340, 424, 428

action spirituelle, 293

agonistic drama, 445, 449

allégorie, 24, 112, 204, 212

âme, 9, 12, 17, 19, 23, 33, 34, 69, 70, 77, 79, 84, 85, 92, 93, 95, 100, 104, 108, 112, 122, 124, 131, 136–138, 142–145, 147, 149, 151, 157, 162, 165, 172, 178, 183, 186, 187, 192, 195–197, 200, 202, 204, 205, 208–210, 212, 216, 219–221, 224–230, 233, 234, 236, 238–251, 262, 275, 277, 292, 294, 296, 300, 304–307, 311, 313, 321, 322, 326, 338, 340, 342, 343, 347, 349, 351, 358, 360, 362–364, 373, 385, 388, 389, 398, 409, 411–413, 415–418, 427, 430, 431, 445, 459

analepse, 135

analyste, 143, 311, 313

anamnèse, 180

angoscia esistenziale, 464

anima, 277, 313, 452, 457, 459, 463

- animus, 313
 antagonisme, 251, 326, 342
 antagoniste, 122, 224, 282, 346
 anticipation, 55, 86, 203, 242, 250, 288, 334, 338, 445
 anticipazione, 460
 approccio testocentrico, 453
 Aristotelian-Hegelian model, 440
 aristotélo-hégélien, 139, 190
 armature scénique, 300
 atomisation, 101, 248, 313, 333, 334
 au ralentissement, 326
 autoanalyse, 327
 autonomisation, 41
 azione interiore, 464
 azione nel presente, 454, 458
 azione parlata, 462
- B**
- bel animal, 27, 50, 54, 63, 75, 76, 98, 122, 134, 190, 216, 237, 250, 254, 256, 325, 332, 333
 bell'animale, 460
- C**
- canonical form, 438, 439, 441-444, 448, 449
 canonique, 12, 13, 17, 26, 27, 32-35, 38, 42, 44, 47, 49, 50, 52, 54, 56, 66, 68, 70, 72, 75, 77, 79, 80, 83, 88, 90, 91, 96, 98, 104, 105, 108, 109, 115, 118, 121, 122, 124, 132, 133, 139, 150, 151, 160, 168, 169, 179, 181, 183, 184, 188, 190, 191, 194, 198, 199, 210, 215, 227, 233, 234, 246, 254, 256, 266, 294, 304, 305, 325, 326, 332, 334, 338-340, 433
 caractère, 19, 21, 48, 58, 69, 95, 124, 128, 129, 131, 133, 144, 156, 157, 160, 169, 171, 184, 190, 194, 198, 199, 245, 251, 255, 261, 262, 282, 286, 303, 310, 327, 332, 344, 347, 362-364, 374, 381
 caractère, 287, 455, 462, 463
 carrefour naturalo-symboliste, 34, 43, 49, 110-112, 115, 425
 catastrophe, 53, 57, 63, 68, 134, 179, 185, 199, 203, 305, 306, 333, 336, 438
 chiosatori, 345
 choralité, 58, 100, 215
 chorality, 444
 chute, 75, 148, 181, 374
 classique, 10, 20, 33, 35, 44, 46, 48, 52, 55, 60, 63, 69, 76-78, 95, 116, 131, 134, 141, 157, 173, 186, 189, 191, 198, 203, 207, 210, 215, 216, 251, 272, 288, 306, 325, 326, 329, 333, 334, 340, 341, 345, 414, 419, 424, 430
 climax, 333, 438, 452
 collapsus, 328, 352
 comédie, 15, 31, 34, 45, 60, 117, 128, 184, 193, 196, 206, 209, 213, 244, 255, 257, 262, 264, 265, 267-269, 272, 273, 277, 278, 281, 284-286, 289, 297, 302, 339, 360, 366, 369, 372, 373, 412, 413, 415, 417, 427
 comédie rosse, 7, 268, 269
 commentateur, 80, 86, 105, 133, 236, 267, 275, 310, 311, 345
 composante allogène, 326
 conflit, 24, 51, 53, 57, 59, 80, 92, 99, 102, 104, 120, 122-124, 130, 135, 138, 143, 145, 151, 163, 178, 179, 199, 200, 205, 209, 211, 215, 217, 223, 239, 241, 255, 272, 281, 283, 306, 308, 315, 316, 318, 326, 338, 340
 conflit intérieur, 178, 316, 318
 conflit interpersonnel, 92, 99, 130, 143, 145, 151, 205, 215, 306, 326, 340
 conflit intrapersonnel, 215, 306, 459

- conflitto interpersonale, 457, 459, 463
 consécution, 27, 52, 210
 contemporary drama, 439, 441
 conversation, 64, 149, 156, 166, 171,
 174, 276, 296, 305, 319, 362,
 369, 383, 400
 corailità, 459
 cornélien, 192, 207
 crise du drame, 33, 41, 43, 60, 123,
 183, 190, 215, 428
 crisi dell'arte drammaturgica, 454
 crisis, 437, 438, 439, 441, 444, 450
- D
- darwinisme, 231, 234, 271, 279, 285,
 286
 darwinismo sociale, 461
 débordement, 30, 52, 71, 132, 191,
 328, 334, 352, 430
 déborder, 12, 13, 18, 52, 60, 108,
 110, 118, 183, 255, 331
 dédoublement, 101, 271, 308, 313, 316
 dédramatisation du drame, 179, 199,
 232, 325, 409, 416
 dedramatization (de-dramatization),
 442, 448
 dedrammatizzazione, 455, 456, 460,
 462
 dénouement, 27, 33, 48, 49, 50, 53,
 57, 59, 64, 68, 70, 117, 134,
 180, 193, 199, 202, 223, 241,
 256, 284, 298, 305, 326, 333,
 363, 368
 dialogue, 16, 27, 29, 38, 49, 54, 63,
 80, 103–105, 115, 117, 128,
 146, 159, 167, 172, 173, 177,
 182, 188, 200, 203, 205, 206,
 210, 215, 217, 244, 247, 248,
 287, 288, 296, 300, 309, 311,
 316–318, 333, 340, 345, 348,
 349, 374, 429, 444, 447, 448
 diégèse, 88, 188
 diegèsis, 59, 70, 304, 306
 dimensione scenica, 453
 dissolution, 89, 336
 double, 12, 26, 151, 175, 182, 188,
 197, 214, 250, 313, 315, 316,
 319, 378, 392, 443
 drama-in-life, 440, 448, 449
 drama-of-life, 440, 449
 dramatic stages, 437
 dramatique, 11–13, 15–19, 22, 25–38,
 42–44, 46, 47, 49, 53, 55–60, 62–
 64, 66, 68–74, 76–78, 83, 88, 89,
 92, 93, 96–98, 103, 104, 106, 108,
 109, 111–114, 116, 118, 119,
 122–124, 126–131, 133–136,
 138, 139, 141, 146, 149, 153–
 155, 159–162, 167, 169, 172,
 179, 180, 182, 183, 187–191,
 194, 196–200, 202–206, 211,
 214–216, 221, 223, 227–229,
 231, 233, 234, 238–242, 244,
 245, 248–251, 253–256, 261,
 263–268, 275, 285, 289, 292,
 299, 301, 305, 307–310, 315,
 317–319, 323–328, 332–338,
 340, 342–344, 350–352, 354,
 356, 357, 361, 370, 372, 375,
 376, 404, 409, 413, 414, 416, 417,
 419–421, 423, 425–430, 433–435
 dramaturgie de l'intime, 250, 306
 dramaturgie du retour, 123
 drame absolu, 49, 56, 59, 76, 92, 108,
 119, 127, 191, 205, 215, 223,
 306, 326, 332, 333, 339
 drame agonistique, 33, 53, 108, 122,
 136, 180, 216, 276, 308, 327
 drame analytique, 123, 139, 271, 327
 drame contemporain, 43
 drame-dans-la-vie 56, 59, 108, 120,
 139, 223, 232, 306, 327, 332,
 338, 346
 drame-de-la-vie, 32, 41, 42, 56–59,
 105, 108, 114, 118, 139, 184,
 191, 202, 223–225, 232, 251,
 306, 308, 322, 327, 328, 332,
 338, 340, 347, 352, 430

- drame moderne, 13, 33, 34, 36, 42, 47, 51, 52–57, 59, 68, 84, 108, 111, 121–123, 133, 139, 148, 169, 179, 181, 183–185, 207, 223, 224, 242, 246, 250, 306, 308, 315, 318, 322, 323, 332–334, 347, 424, 425, 429–432, 441, 455
- drame-objet, 122
- drame ontologique, 33, 54, 180, 216, 276, 308, 327
- drame psychologique, 302, 359
- drame romanisé, 132
- drame statique, 104, 108, 204, 338
- drame vécu, 59, 122, 123, 139, 151, 180, 307
- dramma agonistico, 459, 464
- dramma assoluto, 455, 458, 462
- dramma a tesi, 451
- dramma ben fatto, 451, 454, 455, 458, 459
- dramma-della-vita, 455, 464
- dramma moderno e contemporaneo, 453
- dramma-nella-vita, 455, 463, 464
- drammaturgia dell'intimo, 460
- dynamique, 33, 53, 63, 64, 75, 76, 92, 99, 104, 123, 124, 134–136, 162, 177, 180, 190, 202, 205, 215, 223, 224, 267, 273, 306, 307, 326
- E
- élément déclencheur, 171, 224, 242
- énoncé, 37, 38, 124, 295
- énonciation, 38, 124, 295, 347
- epic, 439–441, 443, 444, 449
- epicizzazione, 453
- épique, 19, 26, 27, 44, 51, 55, 76, 77, 83, 85, 86, 88–91, 120, 123, 130, 132, 133, 138, 152, 168, 181, 184, 190, 199, 201, 210, 215, 223, 249, 310, 326, 332, 334–337
- épisode, 54, 56, 70, 76, 142, 151, 155, 178, 199, 202, 266, 273, 284, 285, 293, 309, 369, 398
- esposizione, 452, 464
- esthétique dramaturgique, 25, 423
- état psychique, 308, 321
- exposition, 27, 48, 50, 53, 64, 117, 134, 155, 166, 185, 199, 223, 232, 305, 333, 437, 450
- expressionnisme, 30, 291, 313, 426
- F
- fable, 27, 33, 37, 38, 52–56, 58, 59, 63, 70, 74, 76, 104, 123, 124, 133, 134, 149, 153, 154, 160, 162, 188, 190, 192, 199, 215, 250, 253, 257, 295, 304, 325, 326, 333, 334, 388, 439, 444, 445, 448
- fable-matériau, 154, 295
- fable-sujet, 154, 295
- fablisme, 50, 70, 304, 305
- false dialogues, 443
- falsi dialoghi, 458
- faux dialogue, 89, 90, 152
- favola, 454, 458, 459, 462, 463
- feedforward, 288
- fonction réflexive, 206
- forma canonica, 451–453, 455–458, 462, 463
- G
- genre mineur, 74
- grotesque, 116, 158, 171, 181, 193, 253, 256, 257, 268, 270, 271, 284, 291, 305, 386, 409, 416, 426, 427, 446
- H
- héréditaire, 86, 302, 321
- héros, 28, 53, 56, 64, 68, 82, 84, 95, 100, 124, 135, 139, 149, 150, 168, 174, 190, 205, 209, 215, 224, 250, 267, 268, 271, 288,

- 310, 316, 318, 320, 334, 339,
341, 344, 345, 356, 380, 387,
423
homme moderne, 28, 56, 60, 85, 131,
243, 244, 269, 322, 331, 342,
349, 351
humanisme, 351
hybride, 51, 187, 190, 336, 434
hybrid forms, 441
- I
immanent, 53, 57
impersonnage, 57–59, 100, 347
infradramatic, 443
infradramatique, 56, 77, 151, 202,
219, 315
infradrammatico, 457
inner dramas, 447
instance psychique, 310, 313, 316, 318,
319, 347
intégrité psychologique, 313
interactant, 279
interior staging, 443
interlocuteur, 88, 146, 165, 275, 296,
316, 347, 368
interpersonal conflict, 443, 444, 449
interpersonnel, 49, 92, 99, 130, 143,
145, 151, 198, 205, 215, 306,
326, 340
intime, 96, 173, 204, 214, 219, 250,
275, 295, 306, 318, 321, 400, 426
intimiste, 233, 321
intra-humain, 202
intrapersonal micro-conflicts, 326, 449
intrapersonnel, 53, 92, 130, 145, 198,
215, 306, 321, 326, 340
intrasoggettiva, 460
intrasubjectivité, 151, 318
intrasubjectivity, 443
intreccio sentimentale, 459
intrigue, 18, 33, 48, 53, 55, 59, 60,
67, 74, 75, 79, 83, 86, 88, 98–
100, 104, 124, 130, 135, 137,
141, 150–152, 168, 174, 185,
192, 199, 202, 205, 207, 211,
216, 226, 232, 255, 257, 259,
267, 272, 273, 276, 285, 300,
305, 326, 333, 338, 345, 360,
366, 407, 445
- J
jeu, 26, 42, 48, 94, 95, 122, 134,
193, 194, 211, 255, 261, 272–
274, 277, 278, 285, 286, 288,
299, 340, 347, 409, 416, 424,
427, 431
jeu de reflets, 211, 272
- L
linéaire, 50, 54, 65, 70, 83, 184, 249,
305, 308, 325, 333
linear action, 441
lyrique, 55, 111, 332
- M
marivaudage, 197, 214, 443, 458
maschera sociale, 461
meneur, 277
mental, 94, 96, 104, 238, 294, 297,
315, 317, 319
métadrame, 122
méthode curélienne, 307
méthode psychanalytique, 247, 311,
313
micro-conflits, 57, 92, 151, 179, 205,
215, 219, 245, 306, 315, 326,
346
microconflitti, 457, 459
mimésis, 59, 70, 109, 188, 304, 306
mise en scène, 36, 42, 46, 60–62, 69,
72, 93, 94, 96, 113, 115, 117,
151, 197, 249, 261, 263, 265,
275, 279, 287, 302, 303, 375,
422, 423, 425, 428–430
modern man, 438
moi épique, 310
moins dramatique, 285, 334
monodramatique, 318

- monodrame, 101, 108, 318, 426
 monologue, 54, 80, 90, 152, 176,
 198, 201, 275, 318, 345, 443
 monologue intérieur, 318
 motivi regressivi, 463
 moule dramatique, 62, 187
 mystérieux, 105, 207, 208, 232, 294,
 298, 389
 mysticisme, 225, 299, 311
 myths, 200, 305
- N
- narrateur, 206, 207, 237, 288, 310,
 345
 narratif, 51, 76, 88, 123, 215, 337
 narrativa, 458
 narrative, 48, 49, 135, 153, 253,
 438, 440, 444, 448, 454
 narrativo, 453
 naturalisme, 18, 42–45, 47, 49–51,
 60, 62, 63, 66, 68, 71–73, 93,
 109, 111, 112, 119, 162, 183,
 253, 331, 335, 336, 422, 424,
 428, 432
 naturaliste, 11, 27, 44, 50, 51, 60,
 61, 63, 66, 67, 69, 72, 73, 108,
 111, 115, 117, 183, 205, 210,
 253, 269, 272, 331, 405, 425,
 430, 432
 néo-classique, 210
 néo-historicisme, 38
 nouveau paradigme, 26, 29, 32, 33,
 44, 49, 83, 92, 118, 122, 136,
 154, 162, 182, 184, 223, 225,
 232, 251, 292, 327, 332, 338,
 409, 416
 nouveau régime, 27, 79, 104, 323, 326
- O
- objectivé, 54, 342
 observateur, 9, 131, 180, 182, 277,
 392, 398
 ontological drama, 445, 449
 optation, 55, 334
- P
- partage de voix, 318
 passive, 57, 148, 345, 440, 442, 445
 passivité, 71, 82, 149, 160, 162, 169,
 345, 373
 péripéties, 53, 67, 133, 134, 137,
 202, 223, 316, 326, 333, 360
 personaggio attivo, 459
 personaggio riflessivo, 454
 personnage de théâtre, 27, 36, 37,
 57, 182, 422, 432
 personnage en action, 124
 personnage en question, 124
 personnage passif, 71, 190, 245
 personnage réflexif, 28, 180, 190, 251,
 344, 409, 416
 personnage sublime, 207
 personnage-témoin, 344
 pessimisme, 197, 205, 253, 351
 pièce à thèse, 75, 227, 231, 232, 304,
 331
 pièce bien défaite, 51, 76, 87, 90,
 184, 190, 191, 214, 325, 409,
 432
 pièce bien faite, 12, 17, 26, 27, 44,
 51, 60, 70, 72, 74, 75, 77, 83,
 86, 92, 109–111, 135, 168, 180,
 183, 190, 194, 199, 206, 214,
 216, 227, 255, 256, 269, 304,
 308, 325, 409, 416
 pièce d'idées, 189
 plan formel, 285
 point culminant, 59, 138, 305, 333
 porte-parole, 310
 postdramatic theatre, 439
 poupée, 211, 277
 pragmatique du drame, 51, 76, 87,
 90, 184, 190, 323, 325, 432
 pré-action, 163
 production dramaturgique, 13, 15,
 17, 26, 31, 76, 80, 85, 92, 103,
 106, 210, 222, 254, 255, 294,
 298, 331, 338, 340, 343, 352
 progressant, 180, 232, 397

- protagoniste, 17, 27, 28, 53, 70, 80, 81, 84–87, 90, 92, 100, 101, 125, 126, 129, 133, 136, 138, 140, 141, 143, 145, 146, 150, 151, 155, 164, 165, 167, 169, 171–173, 175, 178, 180, 191, 193, 197–200, 203–208, 211–213, 215, 224, 226, 236–239, 242, 246, 248, 250, 255, 259, 266, 267, 272, 273, 275, 277, 285–287, 293, 297, 300, 306, 307, 309, 311, 313, 315–318, 321–323, 326, 327, 338, 339, 345–347
 psyché des personnages, 250, 321
 psychologie, 10, 12, 19, 28, 30, 57, 68, 72, 77, 129, 138, 159, 166, 181, 187, 190, 192, 194, 224, 238, 244, 254, 255, 260, 261, 264, 266, 289, 295, 313, 337, 341, 342, 347, 348, 350, 359, 361, 371, 421
 psychologie des profondeurs, 313
 psychologie expérimentale, 295
 pulsion rhapsodique, 328, 352, 430
 punto di svolta, 452
- R**
 racinien, 330
 raisonneur, 268, 303, 310, 345
 rapporto causale, 452
 réaliste, 29, 60, 77, 95, 96, 98, 109, 113, 124, 129, 244, 285, 331, 425
 rebondissements, 79, 125, 200, 217, 326
 récit, 38, 51, 76, 83, 90, 92, 105, 133, 134, 149, 190, 200, 204, 206, 210, 215–267, 275, 305, 326, 336, 337, 361, 363, 368, 398
 reciting, 440
 redramatisation, 55, 60
 réencodage, 288
 reflective, 440, 443
 régime du neutre, 58
- règles de la forme canonique, 54, 151, 181, 256
 régressants, 55, 180, 326
 régressive motifs, 448
 réinvention, 72, 328, 334, 352
 relation conflictuelle, 214, 224, 250, 306
 rénovation scénique, 43
 répétition, 33, 56, 83, 103, 106, 157, 194, 209, 239, 300, 302, 334, 338, 354–356, 358, 364, 365, 367, 370, 374, 416, 417
 répétition-variation, 56
 resémiotisation, 288
 retardant, 76, 84, 232, 275
 rétrospection, 33, 55, 77, 134, 166, 180, 223, 233, 242, 250, 309, 334, 338
 retrospezione, 454, 460
 rhapsodic, 450
 rhapsodique, 27, 34, 42, 52, 132, 328, 333, 352, 430
 risoluzione, 452
 romanizzazione, 453
 romanzo drammatico, 460
 rupture, 34, 42, 282, 283, 334, 450
- S**
 scena interiore, 457
 scène, 11, 22, 28, 29, 36–38, 42, 45–47, 51, 57, 60–62, 64, 69, 71–73, 75, 76, 83, 86, 93–96, 98, 106, 111, 113, 115, 117, 128, 131, 133–135, 138, 140, 147, 151, 158, 197, 206, 209, 217, 227, 233, 243, 244, 247, 249, 260, 261, 263, 265, 273–275, 279, 287, 288, 297, 298, 301–303, 305, 318, 337–339, 341, 348, 349, 352, 353, 363, 365, 368, 373, 375, 379, 382, 412, 422, 423, 425, 426, 428–430, 432
 scène intérieure, 96, 151
 scénocentrisme, 38

- secondarisation, 123, 308
 self, 279, 449
 self-analysis, 449
 Sir le mot, 203
 social Darwinism, 447
 soliloque, 54, 80, 146, 152, 172, 200, 210, 245, 267, 345
 solipsisme, 294
 spirituel, 96, 207, 238, 294, 312, 405
 spoken action, 448
 statisme, 99, 136, 139, 172, 203, 307
 straripamento della forma drammatica, 453
 struggle for life, 286, 447, 461
 struttura classica del dramma, 452
 subconscient, 292, 347
 superpersonnage, 211
 survival of the fittest, 255, 280
 symbolisme, 18, 25, 42, 43, 45, 49, 97, 98, 102, 108, 109, 111, 112, 116, 117, 145, 183, 200, 211, 253, 422, 425, 428, 430, 432
 système acentiel, 135
- T
- tableaux, 63–66, 244, 295, 406, 413
 tchekhovien, 212
 teatro del grottesco, 86, 257, 271, 285, 345, 446, 461
 teatro di boulevard, 458
 teatro di fantasia, 456
 teatro di osservazione, 456
 teatro postdrammatico, 453
 tension dramatique, 44, 53, 59, 63, 68, 70, 83, 104, 108, 134, 141, 160, 167, 180, 190, 199, 215, 241, 249, 305, 325, 333, 336, 338
 texte, 17, 23, 32, 36–38, 41, 42, 46, 51, 59, 70, 94–96, 110, 118, 119, 121, 123, 124, 126, 128, 129, 132, 133, 135, 136, 139, 149, 150, 154, 157, 158, 160, 164, 168, 175, 182, 191, 195, 198, 199, 203, 205, 227, 228, 230, 232, 245, 265, 266, 269, 288, 292, 293, 299, 303, 304, 312, 327, 370, 374, 414, 426, 430, 434
 texte de théâtre, 34, 36, 37, 51, 59, 110, 119, 133, 150, 182, 205, 430
 texte spectaculaire, 36
 textocentric, 439
 textocentrisme, 38
 théâtre d'amour, 92, 274
 théâtre de boulevard, 44, 74, 75, 77, 84, 91, 124, 149, 183, 190, 210, 215, 269, 305, 424, 430
 théâtre d'idées, 9, 10, 24, 25, 234, 244, 329, 330, 351, 415
 théâtre idéologique, 43
 theatre of ideas, 447
 theatre of imagination, 43, 442
 theatre of observation, 43, 442
 théâtre postdramatique, 119, 190, 223
 theatrical text, 438
 theatrum mundi, 274
 tirade, 27, 207, 210, 232, 321, 388
 traditional dramatic structure, 438, 450
 tragédie, 17, 32, 45, 77, 102, 106, 117, 131, 203, 206, 207, 299, 325, 330, 333, 336, 344
 tranche de vie, 232
 transcendant, 57, 323
- U
- uomo moderno, 452
- V
- variation, 56, 83, 162
 vaudeville, 15, 44, 45, 51, 60, 76, 183, 207, 215, 269, 270, 305, 413, 425, 427, 444, 458
 vie aliénée, 248
- W
- well-made play, 437, 440, 443, 445
 well-unmade play, 437

Note de l'Éditeur

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et les littératures française et italienne à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Soutenue à l'Université Paris IV en 1999, sa thèse s'intitule *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique* ; son habilitation a porté sur le personnage dans la théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Il est l'auteur de cinq monographies sur le théâtre français de contestation sociale, de trois autres sur l'œuvre d'André de Lorde, de deux dédiées au lexique italo-polonais dans le domaine des arts du spectacle et de nombreuses publications sur les théâtres français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle. Ses articles ont été publiés dans des périodiques polonais et étrangers, entre autres : *Romanica Cracoviensia*, *Revue Romane*, *Estudios Románicos*, *Folia Litteraria Romanica*, *L'avant-scène théâtre*, *Postscriptum polonistyczne*, *Échos des études romanes*, *Romanica Silesiana*, *Revue Études françaises*, *Przegląd Humanistyczny*, *Études romanes de Brno*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, *Anales de Filología Francesa*, *Studia Romanica Posnaniensia*, *Cahiers Octave Mirbeau*, *Romanica Wratislaviensia*, *Contributi – Quaderni Italo-Ungheresi*.

