

8

— Dina MANTCHEVA —

PARTICULARITÉS STRUCTURELLES DU CONFLIT DANS LE DRAME SYMBOLISTE

(Université de Sofia)

Les objectifs philosophiques et esthétiques des symbolistes, hantés par “le devoir”¹ de donner “l’explication orphique de la Terre”² qui déchiffre “le livre de l’Univers”³ et révèle les secrets de l’existence humaine, définissent les particularités du conflit dans leur théâtre. L’opposition entre le matériel et le spirituel y est exprimée par deux actants d’ordre hiérarchique différent – l’individu et l’Absolu. Alors que l’homme se caractérise par son aspect concret et éphémère d’être mortel, l’Idéal est abstrait et éternel. Si la personne humaine est réelle et visible, le mystérieux est inconnu et surnaturel. Or, comme il est notoire, pour que deux forces antagonistes soient mises aux prises directes, elles doivent être, soit de même nature, soit en mesure d’établir un contact effectif.

Je me propose d’étudier les mécanismes qui rendent possible le fonctionnement de cette opposition hétérogène dans le drame symboliste et les conséquences qui en découlent au niveau de l’écriture fabulaire. Comme la dimension philosophique et sémantique de la juxtaposition symboliste a déjà fait l’objet d’un certain nombre d’analyses⁴ mon objectif sera de considérer le conflit d’un point de vue nouveau, en fonction de sa structuration scénique et textuelle. Puisqu’il s’agit d’un problème esthétique et théorique je m’appuie sur le théâtre symboliste francophone de la dernière décennie du 19e s qui impose le genre dramatique dans la poétique du courant et non pas sur ses variantes slaves ultérieures.

Dans les pièces symbolistes l’idée du spirituel n’est pas traitée de manière unilatérale et prend une multitude d’aspects différents: Absolu indéfinissable et Idée pure qui hantent les personnages⁵, forces hostiles qui guettent l’homme et causent sa perte⁶, Dieu et son message spirituel⁷, spectres et fantômes de l’au-delà⁸. Mais toutes ces concrétisations idéales, extérieures de l’individu, inspirées de sources de pensée extrêmement variées -

christianisme, occultisme magique et ésotérique, philosophie grecque et hindoue, religions orientales – convergent vers la notion universelle de transcendantal.

Les figurations du transcendantal

Dans le drame symboliste le Spirituel est objectivé sur la scène, ce qui rend possible le contact entre les deux termes du conflit – l'être humain et l'Absolu. Cependant, suivant la poétique symboliste qui se propose de "produire ... le mystère et non de le dévoiler"⁹ pour sauvegarder son sens "sacré"¹⁰, la concrétisation de l'élément spirituel ne se fait jamais par sa mise en relief littérale, mais par sa représentation suggestive. Sa figuration aboutit à une nouvelle structure scénique, conçue pour évoquer l'essence métaphysique et immatérielle de l'Absolu. L'émergence du transcendantal dans le réel revêt différentes manifestations particulières.

Le plus souvent l'objectivation de l'Actant Idéal sur le plateau suit le principe symboliste fondamental des correspondances entre les réalités matérielles et spirituelles. La présence du transcendantal s'y fait perceptible par plusieurs signes visuels et sonores: éclairs, tonnerres, voix étranges venues du ciel, bruits de pas que l'on entend sans voir personne, sons mélodieux, dans un décor pénétré de mystère – vieux châteaux plongés dans des ténèbres éternelles exhalant l'odeur de la mort¹¹ et forêts fantastiques dont les arbres séculaires cachent en quelque sorte l'issue¹². La puissance médiatrice de tous ces éléments scéniques efface la distinction entre animé et inanimé et transforme le plateau en un lieu magique, doté de connotations émotionnelles – crainte, angoisse, inquiétude. La scène métaphorisée ainsi perd son caractère mimétique concret et sa dématérialisation correspond au caractère idéal du transcendantal. D'autre part, la nouvelle architecture de l'espace, formé de plusieurs oppositions dichotomiques entre le proche et le lointain, le bas et le haut, le scénique et l'extrascénique étend le lieu représenté à l'immensité du Cosmos, en rapport avec la dimension métaphysique et universelle du Spirituel. Finalement, le pouvoir médiateur de la musique que les symbolistes associent à "la matière cosmique"¹³ et aux origines premières du théâtre, confère des connotations sacrées à la scène. Comme dans le mystère moyenâgeux, où le parvis de l'Eglise symbolise le terrestre, tandis que le lieu du transcendantal n'est jamais montré au public, la musique du drame symboliste, vient de l'espace extrascénique, lieu de l'occulte. De cette façon le Spirituel, bien que particularisé sur le plateau, ne perd pas ses caractéristiques métaphysiques fondamentales.

Parfois le mystérieux est montré sur le plateau par une image antimimétique, étrange et bizarre qui dématérialise en quelque sorte sa représentation scénique et accentue son caractère irréel. Dans *Lilith*¹⁴ de R. de Gourmont, Dieu à la barbe blanche, assis sur un nuage en train de converser avec les anges ou travaillant l'argile comme un artisan pour créer l'homme et la femme, revêt un statut symbolique d'une image d'Epinal qui élargit le visuel concret. Les figures des démons, représentées dans les didascalies des *Noces de Satan* de Jules Bois comme "des formes vagues", dont "seules leurs mains crochues et velues et leurs bouches de vampires sont réelles" et dont les "cheveux sont tissés des rayons des astres pernicioeux et blêmes.." ¹⁵ laissent deviner leur aspect fantomatique de spectres venus de l'au-delà.

Si l'objectivation du Spirituel dans la vie éveillée sauvegarde son aspect abstrait et mystérieux, grâce à la dématérialisation et à la métaphorisation du plateau, sa représentation dans les scènes oniriques est plus concrète. La Sainte Vierge prend les traits d'une figure réelle dans le délire de la mère mourante dans *Les Fleureurs* de Van Lerberghe. De même, dans *La Légende d'Antonia* de Dujardin le fantôme du Chevalier du Passé apparaît comme une personne vivante dans le songe d'Antonia. Cependant ces images un peu plus précises du transcendantal ne réduisent pas son caractère abstrait et immatériel, car elles sont situées dans l'univers idéal du rêve.

L'image de l'individu

Le caractère métaphorique et irréel de la scène symboliste confère, de sa part, une dimension plus générale à l'autre constituant du conflit dramatique – l'être humain. Quelques autres principes structurels élargissent son statut particulier et le rendent plus universel. Le personnage conçu comme le symbole du genre humain, est dépourvu de tous les traits concrets qui pourraient l'individualiser – caractère psychologique, rapports sociaux et familiaux. Il est parfois même dépourvu de nom propre. L'objectif des dramaturges de dépersonnaliser l'individu pour le rendre plus abstrait explique leur prédilection pour des protagonistes universels sortis des contes légendaires – rois, reines, princes, princesses, mages, sorcières, considérés sur la toile de fond des mythes, de la Bible et de l'Évangile. Les modèles intertextuels auxquels les personnages se réfèrent les rendent encore plus généraux, dans le but de les rapprocher de l'autre constituant du conflit –

l'Absolu. Finalement la vision platonicienne partagée par les adeptes du courant, qui envisagent l'homme par sa matérialité corporelle et par l'idéalité de son âme invisible finit par accentuer l'aspect atemporel du personnage.

La dimension spirituelle du protagoniste est bien suggérée par la dématérialisation de son discours qui revêt différentes formes concrètes. Dans le théâtre de Maeterlinck, les paroles des individus qui font appel à l'âme sont parsemées de silence. Les vers mélodieux des héros de Dujardin évoquent le pouvoir médiateur de la musique entre le monde réel et l'univers spirituel. Le verset biblique dans le théâtre de Claudel, rappelle le Livre saint. Les protagonistes de Saint-Pol Roux suggèrent le frisson mystérieux de leurs âmes par un discours répétitif et incantatoire qui rappelle le verbe liturgique. Tous ces types discursifs rehaussent le langage à la hauteur du sacré et lui confèrent une vision ontologique. De cette façon, l'individu abstrait, idéalisé et universel est rapproché et mis presque sur un pied d'égalité avec l'Absolu. Les deux termes du conflit symboliste revêtent ainsi un caractère plus ou moins analogue, ce qui rend possible leur fonctionnement plus ou moins autonome.

Configurations du conflit symboliste

L'opposition entre l'Homme et le transcendantal mystérieux dans les drames symbolistes donne lieu à quelques configurations principales.

Dans les pièces de Rachilde, Beaubourg, Bataille et d'Humières, Mortier, pour ne citer que quelques noms, l'Absolu est plus ou moins statique. Il représente le lieu idéal ou l'image pure qui hante le personnage et définit son comportement actif. C'est l'au-delà mystérieux qui s'oppose à la bassesse et à l'hypocrisie du réel, qui éternise l'amour sublime en le préservant de la souillure du quotidien¹⁶, ou de l'incompréhension de la foule¹⁷. Voilà pourquoi le jeune homme Paul Dartigny de *Mme la Mort* de Rachilde renonce volontairement à sa vie pleine de mensonges, au nom du bonheur parfait de l'ailleurs. Le mari Marcel de *l'Image* de Beaubourg tue sa femme aimée pour sauvegarder, à jamais, l'image idéale qu'elle avait dans sa jeunesse. L'héroïne de *La Belle au bois dormant* de Bataille et d'Humières retourne avec joie vers le songe éternel, visité d'un fantôme millénaire qui l'éloigne du réel plat¹⁸. Cette aspiration active de l'individu à atteindre l'univers spirituel pourrait s'expliquer par les idées néobouddhiques partagées par les symbolistes, selon lesquelles la vie est une hallucination dont la mort seule peut nous délivrer.

Dans les drames de Saint-Pol Roux, Claudel, Dujardin, Péladan, l'opposition entre le personnage et le spirituel, considérée sur la toile de fond de la religion chrétienne, revêt un caractère plus dynamique et plus complexe. L'homme qui lutte contre le mal ou qui veut atteindre l'absolu subit toujours un échec dans son existence terrestre. Magnus de *La Dame à la faux* de Saint-Pol Roux n'arrive pas à triompher sur la Mort qui emporte sa bien aimée. La soif de Tête d'or de la pièce éponyme de Claudel de posséder l'univers pour rivaliser avec Dieu, se termine par la mort du protagoniste et la fin de ses désirs illimités. Cependant, ces échecs terrestres revêtent souvent un caractère transitoire face à la toute puissance divine qui finit par triompher sur le mal et dont la miséricorde assure la vie éternelle des âmes.

Les théâtres de Maeterlinck et de Van Lerberghe proposent une autre image du conflit entre l'être humain et le spirituel. Des volontés inconnues et invisibles y guettent les individus et les remportent dans l'au-delà sans aucune résistance. Face à la puissance mystérieuse qui bouge et dynamise l'espace, la perception contemplative du personnage qui ne fait que constater cette présence hostile, le rend statique. Le héros essaie en vain de déchiffrer les signes du transcendantal, mais il n'arrive jamais à entrer en contact avec l'inconnu.

Finalement, alors que dans la vie éveillée les personnages sauvegardent leur indépendance apparente face au transcendantal, dans les moments oniriques ils perdent totalement leur autonomie propre et subissent l'influence directe du Spirituel. Les fantômes de l'au-delà qui visitent les songes des protagonistes définissent souvent leur transformation ultérieure dans le réel. A la suite de sa rencontre onirique avec son Chevalier du passé, Antonia de *La légende d'Antonia* de Dujardin quitte sa vie de prostituée et choisit sa situation de pénitente.

Toutes ces manifestations du conflit dans les drames symbolistes montrent la place prépondérante du Spirituel dans l'existence humaine. Que l'individu soit doté d'une attitude active ou passive, il est toujours plus ou moins submergé par la volonté mystérieuse.

La structure dramatique

L'organisation de l'action dans le drame symboliste met bien en relief le rôle primordial du transcendantal dans la vie réelle des personnages.

Le plus souvent, l'intrigue y est organisée autour de la réalisation d'une prophétie, autour de l'accomplissement d'un présage, autour de l'influence d'un rêve dans la vie éveillée. Cette structure fabulaire montre l'image du destin humain ordonné et arrangé par une puissance invisible. Voilà pourquoi les scènes initiales qui objectivent le transcendantal sur le plateau occupent une place importante dans le déroulement du récit. Elles contiennent, en quelque sorte, le résumé potentiel de l'action et préfigurent sa fin. Dans *Le Soleil de Minuit*¹⁹ de Mendès, les tableaux préliminaires indiquant les différentes phases du Soleil et sa lumière qui change d'un rose pâle vers un rouge écarlate, suggèrent la présence invisible de l'actant Idéal qui va punir les deux amants qui ont tué le mari légitime.

L'importance de l'espace comme réceptacle particulier du Spirituel définit la nouvelle structure formelle du texte dramatique. Les didascalies longues et détaillées y occupent une place aussi grande que celle de la parole. Elles perdent leur neutralité traditionnelle et font voir la subjectivité de plus en plus grande de l'auteur dramatique qui déchiffre les mystères de l'univers par sa propre vision. D'autre part, les métaphores et les comparaisons poétiques confèrent un caractère émotionnel nouveau aux indications scéniques qui transgressent la description objective dans le drame traditionnel.

Si le décor figure l'invisible sur le plateau et assume la partie dynamique du conflit dramatique, les personnages réduits en objets plus ou moins passifs qui perçoivent et commentent les nombreux signes visuels, sonores et musicaux accentuent l'importance de ceux-ci dans leur existence terrestre. En inversant les rapports entre le verbal et le paraverbal spatial, les symbolistes conçoivent une écriture de type nouveau, basée sur le minimalisme, où chaque bruit fugitif ou reflet de lumière vague, peut revêtir un rôle important. L'interprétation du scénique faite par les personnages, motive la place importante de la narration dans leur discours. Ces éléments épiques y créent l'image d'un théâtre de l'ailleurs qui s'oppose à la scène traditionnelle de l'action visible. La même impression est créée par les interpellations lyriques des protagonistes au transcendantal mystérieux. Le langage dramatique dans *La Fille aux mains coupées*²⁰ de Quillard est l'un des exemples révélateurs de ce type de discours. Il représente deux parties presque distinctes – prose descriptive, sorte de commentaire didascalique et vers lyriques qui font voir les élans de l'héroïne à atteindre la lumière divine.

Conclusion

En guise de conclusion, on peut avancer que le conflit symboliste et sa figuration scénique aboutissent à la création d'une nouvelle forme théâtrale, mise en relief par des paratextes multiples (drame ésotérique²¹, légende dramatique²², drame cérébral²³, conte de fée²⁴) qui évoquent tous la transgression des genres connus. Les éléments poétiques et épiques dans les deux couches textuelles (verbale et didascalique), l'action, quelque peu statique de la fable et la place importante accordée à la musique et aux arts visuels dans l'organisation de l'espace symboliste, transforment la structure dramatique traditionnelle, suscitent son éclatement et l'orientent vers les voies expérimentales ultérieures de la scène au vingtième siècle.

NOTES:

¹ **Mallarmé, Stéphane:** "Ecrits pour l'Art" (1987) in Michaud, Guy – *La doctrine symboliste, documents*, Paris, Nizet, 1947 p. 57.

² idem.

³ idem.

⁴ **Knowles, Dorothy:** *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.

Abirached, Robert – *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection "Tel", 1994; **Balakian, Ana:** *The Symbolist movement in the literature of european languages*, Budapest, Akadémia Kiado, 1982.

⁵ **Rachilde:** *Mme la Mort, drame cérébral en trois actes* in *Théâtre*, Paris, A.Savine, 189; Villiers de l'Isle Adam, Auguste de – *Axël*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimart, NRF Bibliothèque de la Pléiade, 1986, t.II; **Péladan, Joséphin:** *Le Prince de Byzance, drame romanesque en 5 actes*, Paris, Chamuel, 1896; **Trarieux, Gabriel:** *Hypathie et Savonarole*, Paris, Ollendorff, 1900; **Beaubourg, Maurice:** *L'Image, pièce en trois actes*, Paris, Ollendorff, 1894; **Mortier, Alfred:** *La Fille d'Artaban*, Paris, Mercure de France, 1896; **Bataille, Henri et d'Humières, Robert:** *La Belle au bois dormant, féerie dramatique en 3 actes*, copie manuscrite aux Archives Nationales.

⁶ **Maeterlinck, Maurice:** *Théâtre I, II, III*, Paris-Genève, Slatkine, 1979; **Van Lerberghe, Charles:** *Les Flaireurs*, Bruxelles, P.Lacombez, 1904.

⁷ **Claudé, Paul:** *L'Arbre*, Paris, Mercure de France 1901; **Dujardin, Edouard:** *La légende d'Antonia*, trilogie: *Antonia, Tragédie moderne*, Paris, Vanier, 1891; *Le Chevalier du passe, Tragédie moderne*, Paris, Vanier, 1892; *La Fin d'Antonia, Tragédie moderne*, Paris, Vanier, 1893. **Péladan, Joséphin:** *Théâtre de la Rose-Croix: Le Fils des Etoiles*, Paris, Chamuel, 1895.

⁸ **Saint-Pol Roux:** *Les Personnages de l'Individu*, sous le pseudonyme de Richard-Daniel Harcoland, Paris, Sauvaître, 1894.

⁹ **Péladan, Joséphin:** *L'art idéaliste et mystique*, cité par Marie, Gisèle. - *Le Théâtre symboliste. Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, Nizet, P., 1973, p.121.

¹⁰ **Mallarmé:** *L'Artiste*, 15 septembre 1862, in Guy Michaud - *La Doctrine du Symbolisme*. P., Nizet, 1947, p.17.

¹¹ **Maeterlinck, Maurice:** *Pelléas et Mélisande* in *Théâtre II*, op.cit.

¹² **Maeterlinck, Maurice:** *Les Aveugles*, in *Théâtre I*, op.cit.

¹³ **Beaufils, Marcel:** *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1980, p.169.

¹⁴ **Gourmont, Rémy:** *Lilith* suivi de *Théodat*, Paris, Mercure de France, 1906.

¹⁵ Bois, Jules: *Les Noces de Sathan, drame ésotérique*, Paris, Chamuel, 1892, p. 23.

¹⁶ Villiers de l'Isle Adam, Auguste de: *Axël*, io.cit.; **Péladan, Joséphin:** *Le Prince de Byzance* op.cit.; **Trarieux, Gabriel:** *Hypathie*, op.cit.; **Beaubourg, Maurice:** *L'Image*, op.cit.; **Rachilde:** *Mme la Mort*, op.cit.

¹⁷ **A. Mortier:** *La Fille d'Artaban*, op.cit.

¹⁸ **Henri Bataille et d'Humières, Robert:** *La Belle au bois dormant*, op.cit.

¹⁹ **Mendès, Catulle:** *Le Soleil de Minuit* in *Poésies*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876 (bien que ce texte soit écrit avant la période que nous étudions, il fait partie de notre corpus, car il est joué sur la scène du Théâtre d'Art en 1891).

²⁰ Quillard, Pierre - *La Fille aux mains coupées, mystère*, in *La Lyre héroïque et dolente*, Paris, Société de Mercure de France, 1897.

²¹ Jules Bois: *Les Noces de Sathan, drame ésotérique*, (1892) Paris, Chamuel, 1892.

Jules Bois: *La Porte héroïque du ciel, drame ésotérique*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894.

²² Schuré - *Merlin l'Enchanteur, légende dramatique, trilogie*, Paris, Perrin et Cie, 1924; **Dujardin, Édouard:** *La légende d'Antonia légende dramatique en trois parties* trilogie: *Antonia, Tragédie moderne*, Paris, Vanier, 1891; *Le Chevalier du passe, Tragédie moderne*, Paris, Vanier, 1892; *La Fin d'Antonia, Tragédie moderne*, Paris, Vanier, 1893.

²³ **Rachilde:** *Madame la Mort*, op.cit.

²⁴ Trarieux, Gabriel *Songe de la Belle au Bois, conte de fées en cinq actes*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1892.