



HAL
open science

Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du XXe siècle

Hélène Laplace-Claverie

► **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie. Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du XXe siècle. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.7-20. hal-04405644

HAL Id: hal-04405644

<https://hal.science/hal-04405644>

Submitted on 19 Jan 2024

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

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

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
SCIENCES HUMAINES

THÉÂTRE D'HIER, THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

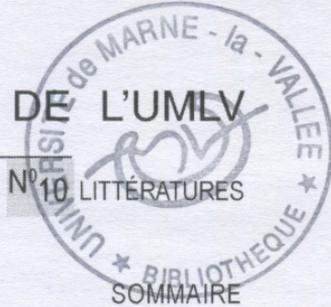
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168



Présentation du numéro	5
Hélène Laplace-Claverie , Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du xx ^e siècle	7
Marie Fourmaux , La féerie théâtrale au xx ^e siècle ou la parole enchantée	21
Nathalie Macé , Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ?	37
Marlène Merrien , La mort de Dieu ou la laïcisation du divin	55
Guillaume Mainchain , Te souviens-tu des beaux jours ? Analyse du fonctionnement mémoriel dans <i>Oh les beaux jours</i>	69
Carole Halimi , Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style	89
Violaine Malineau , La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive	113
Jeanyves Guérin , Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des xix ^e et xx ^e siècles	135

Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'université de Marne-la-Vallée en 2003	151

Actualités	153

Présentation

A lors que le théâtre a vu sa place se réduire dans les filières littéraires, les travaux réunis ici manifestent l'importance qu'il tient dans les enseignements et la recherche littéraires à l'Université de Marne-la-Vallée. On a regroupé ici d'une part des travaux menés dans le cadre de la maîtrise, du DEA, du doctorat et de l'habilitation, de l'autre des communications présentées lors de la journée de rencontre interdisciplinaire autour de "Théâtre et images" qu'avaient organisée Carole Halimi et Violaine Malineau le 18 juin 2004.

Marie Fourmaux et Hélène Laplace-Claverie ont mené parallèlement une recherche sur la féerie, genre qui eut ses grandes heures au dix-neuvième siècle et qui jette ses derniers feux au vingtième avec Jules Supervielle, Julien Gracq, Audiberti et Jean Cocteau. Nathalie Macé, dans le cadre d'une entreprise de longue haleine, s'attache à la figure de l'écrivain dans le théâtre de Jean Anouilh. Marlène Merrien revisite le théâtre des frères ennemis, Sartre et Camus. Guillaume Mainchain enfin analyse *Oh les beaux jours !*, une pièce de Samuel Beckett souvent représentée mais rarement examinée par la critique.

Carole Halimi s'intéresse au tableau vivant dont elle propose une archéologie. Violaine Malineau, remontant à l'Empire romain, montre à partir de l'iconographie des pantomimes une vedettisation antique de l'acteur. Enfin Jeanyves Guérin étudie comment, après les années 1900, le tournant moderniste de la peinture se manifeste dans le répertoire théâtral par l'effacement du rapin et des controverses autour du tableau cubiste ou abstrait.

Jeanyves Guérin

Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du xx^e siècle

Hélène Laplace-Clavier

Ballet d'art, féerie d'art, le rêve de Mallarmé, notre rêve se réalise (...)¹.

En saluant en ces termes l'avènement des célèbres Ballets russes fondés par Serge Diaghilev, Henri Ghéon met en évidence dès 1910 un phénomène majeur, appelé à marquer les scènes théâtrales tout au long du xx^e siècle. La féerie, genre dramatique très à la mode au siècle précédent, réapparaît sous diverses formes et vient régénérer un art en quête de voies nouvelles. De *L'Oiseau bleu* aux pièces de Romain Weingarten, de *Chantecler* aux *Fées ont soif*, d'Alexandre Arnoux à Marguerite Yourcenar en passant par Jules Supervielle, H.-R. Lenormand, Colette, C.-A. Puget, Paul Claudel, Jean Giraudoux, L.-F. Céline, Jean Genet, Julien Gracq, Jean Cocteau, Audiberti, Roger Vitrac et quelques autres, nombre de dramaturges ont vu dans l'univers féérique un possible recours.

Étudier dans le théâtre du xx^e siècle la présence (ou les résurgences) de la féerie permet donc d'établir des passerelles entre des auteurs et des œuvres que l'on préfère d'ordinaire opposer, tout en éclairant d'un jour original un ensemble aussi vaste que diversifié. Dans le souci de donner ici un premier aperçu de recherches en cours, nous allons d'abord présenter brièvement le genre féérique, tel qu'il se développa au xix^e siècle.

cle, afin de déterminer son influence sur les dramaturgies du siècle suivant. Puis nous nous demanderons comment cette forme populaire et hybride a pu devenir, dès sa disparition dans les années 1880, une sorte de Paradis perdu, un idéal vers lequel l'élite artistique n'a cessé de tourner un regard nostalgique. Enfin, nous essaierons de définir ce qu'est le féérique moderne, de déterminer en quoi il se distingue de ses prédécesseurs et de comprendre ce que cette évolution dit de fondamental sur le théâtre du xx^e siècle.

L'héritage du xix^e siècle

Le "théâtre féérique", comme l'a montré Henri Gouhier dans *Le Théâtre et l'existence*³, constitue dès l'origine l'une des principales "catégories dramatiques" en vigueur sur les scènes occidentales. Des *Oiseaux* d'Aristophane aux grandes pièces machinées des xvii^e et xviii^e siècles, un certain nombre de constantes permettent de cerner les contours d'une forme théâtrale à la fois souple et nettement caractérisée. Mais il faut attendre le xix^e siècle pour que cette forme se cristallise et devienne un genre à part entière ; genre auquel la thèse récente de Roxane Martin a enfin rendu justice en démontrant son importance dans l'évolution du théâtre français, ainsi que dans l'émergence de pratiques dramatiques inédites⁴.

Sans prétendre retracer ici l'historique de la féerie⁵, essayons de répertorier quelques-uns de ses traits définitoires, avant de chercher à les identifier à l'intérieur des pièces de notre corpus.

Pour qu'une œuvre dramatique soit considérée comme féérique, il faut d'abord qu'elle privilégie le spectaculaire. D'où un recours constant au motif de la métamorphose, prétexte idéal dès qu'il s'agit de légitimer un déploiement de fastes scéniques (changements à vue, clous, apothéoses, etc.). Protée règne donc en maître dans les féeries du xix^e siècle, comme dans certains de leurs avatars modernes. On y voit des êtres humains se transformer en animaux, des plantes prendre la parole, des objets s'animer et des bêtes accéder au rang de personnages. Duos de chats dans *L'Oiseau bleu*, *L'Enfant et les sortilèges* et *L'Été* de Weingarten,

ours artistes chez Alexandre Arnoux⁶, chœur de grenouilles chez Fernand Gregh ou Jean Richepin⁷, *Loup-Garou* dans la pièce homonyme de Vitrac, bestiaire enchanté dans *Chantecler*. “Le merveilleux fait rarement abstraction de l’animalité (...)”, note avec justesse Marie-Françoise Christout dans sa thèse sur le “théâtre du silence”⁸.

Mais il faut bien voir que ce primat du spectaculaire, cette recherche de l’étonnant, du bizarre, de l’anormal, découlent de ce qui est le principe de base de toute féerie, à savoir le refus de la *mimesis* et le jeu sur l’irréalité. Véritable voyage aux frontières de la vraisemblance, le fameux *Pied de mouton* créé en 1806⁹ s’est imposé comme un modèle tout au long du XIX^e siècle, et même au-delà, puisqu’il ne serait pas abusif de faire le lien entre ce type de spectacle et les théâtres de l’absurde. “La totale liberté de l’invention, voilà ce que la féerie et la farce affirment par la seule présence de l’irréel¹⁰”, écrit Henri Gouhier dans *Le Théâtre et l’existence*. Parce qu’ils rejettent le carcan des règles aristotéliennes, certains genres auraient donc pour vertu d’émanciper leurs auteurs, de libérer l’imagination et d’accroître les capacités créatrices. Selon Roxane Martin, c’est dès l’époque consulaire que la “féerie a considérablement aidé le théâtre à s’échapper de l’autorité des dogmes¹¹”, en instaurant, entre autres innovations, un rapport singulier à l’espace et au temps. Indifférentes à toute notion d’unité, voire de cohérence, les pièces féeriques refusent de s’inscrire dans un cadre prédéterminé. Elles brouillent les repères, cultivent l’achronie et l’utopie, plongent le spectateur au cœur de royaumes de fantaisie. La longue didascalie qui décrit les costumes des personnages, au début de *L’Oiseau bleu*, ne renvoie à aucune époque historique, à aucun lieu précis. Les protagonistes sont vêtus comme le “Petit Poucet dans les contes de Perrault” (Tyltyl), avec le “costume classique des pauvresses de conte de fées” (la Fée Bérylune), ou encore à la façon des “bûcherons et des paysans allemands dans les contes de Grimm” (le Père Tyl, la Mère Tyl et les grands-parents). Quant à l’Eau, elle apparaît vêtue de la “robe couleur du temps du conte de Peau d’Âne¹²”. Il y a donc, chez Maeterlinck, volonté de se référer à une temporalité propre à l’univers féerique. Et l’on pourrait en dire autant des données spatiales, que

rien ne vient relier à quelque géographie que ce soit. L'esthétique est celle du caprice, où l'extravagant le dispute au saugrenu.

“Au fond, tout cela n'a ni queue ni tête (...)”¹³

Mais bien d'autres éléments sont nécessaires à la constitution d'une féerie, à commencer par le manichéisme. Selon Paul Ginisty, auteur de la première grande étude consacrée à ce genre, “le thème éternel des féeries” est “la lutte entre les Puissances du Bien et du Mal”¹⁴. Encore faut-il préciser que ce dualisme se décline de diverses manières. Outre le conflit entre fées bienfaisantes et méchantes sorcières, les féeries opposent l'humain à l'animal, le masculin au féminin, la jeunesse à la vieillesse, le céleste au terrestre, l'autochtone à l'étranger, etc. Et de ces couples antagonistes résulte un principe de construction à la fois clair et rudimentaire. Schématique à l'extrême, la structure des féeries ne s'embarrasse guère de subtilités. La juxtaposition des séquences est la règle, en vertu d'une organisation par tableaux dont Roxane Martin a finement analysé les conséquences sur la progression de l'intrigue. Il ne serait d'ailleurs pas inintéressant d'appliquer pareille grille de lecture à une pièce comme *Donogoo*, de Jules Romains¹⁵, dans laquelle diverses péripéties rocambolesques se succèdent au gré de tableaux (vingt-trois au total) que rien ne relie entre eux. L'action semble suivre des fils parallèles, amenés à se rejoindre ou à se croiser de façon aléatoire¹⁶.

Pour en revenir à la féerie, son mode de fonctionnement favorise d'une part l'absence de logique, d'autre part l'insertion de ballets, pantomimes et autres intermèdes facteurs d'hétérogénéité. Porte ouverte à toutes les incohérences, le genre féerique est hybride, impur, composite, car il s'apparente à l'univers des rêves ; la loi de non-contradiction ne s'y applique pas. Par ailleurs, il accorde moins d'importance au contenu anecdotique, à la fable, qu'à l'efficacité des effets scéniques.

“(...) il est légitime, à mon sens, de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes qui accentuent le caractère scénique des

personnages et augmentent la pompe de la mise en scène (...)»¹⁷

Ainsi s'exprime Guillaume Apollinaire dans la préface des *Mamelles de Tirésias*, reformulant, à l'aube du xx^e siècle, un principe directement hérité des féeries du siècle précédent.

Mais avant d'analyser cet étrange passage de relais entre une esthétique réputée désuète et des avant-gardes assoiffées de renouveau, il nous reste à énumérer rapidement les autres caractéristiques du genre féerique. Souvent proche de la farce, ce dernier accorde une large place à l'humour, voire au burlesque, quand il n'a pas une dimension ouvertement parodique. La manipulation du langage, et en particulier les calembours, y jouent aussi un rôle fondamental¹⁸, de même que la musique, qui ne se contente pas d'être un élément ornemental¹⁹. Enfin, rappelons pour terminer que la féerie est toujours liée, ne serait-ce que pour des raisons étymologiques, au *fatum*, ce qui en fait une sorte d'équivalent ludique de la tragédie. Des pièces comme *Ondine* de Giraudoux ou *Opéra parlé* d'Audiberti ne manqueront pas d'exploiter ce registre, en associant l'onirique au tragique. Et dans *La Belle au bois dormant* de Fernand Gregh, la fée Carabosse se souvient de l'époque où elle tenait entre ses mains le destin des hommes, en qualité de Parque²⁰.

“Cependant, les Fées sont déjà un peu menacées, on commence à les trouver légèrement démodées (...)»²¹

Genre méprisé à la fin du xix^e siècle, genre moribond même, la féerie avait toutes les raisons de disparaître du champ dramatique. Or c'est précisément à ce moment que de grands noms de la littérature ont commencé à voir dans cette pratique théâtrale l'incarnation d'un idéal. Rimbaud déjà, Mallarmé surtout se montrent fascinés par l'esthétique féerique²². “*L'ancienne Féerie* semble remémorer un âge d'or du théâtre²³”, commente Patrick Besnier à propos d'un extrait de *Crayonné au théâtre*, où le genre qui nous intéresse est mis en parallèle avec “l'admirable vieux mélodrame”. Dans les deux cas, Mallarmé est attiré par des

formes de spectacle populaire qui le réconcilie avec un art discrédité par la médiocrité de la production contemporaine²⁴. Émile Zola, Alfred Jarry et Raymond Roussel parviennent à la même époque aux mêmes conclusions. Dans une période de crise de la représentation (notamment théâtrale), la féerie fait figure d'oasis. Elle est "promesse de merveilleux et d'innocence²⁵". Elle restitue à l'art dramatique quelque chose de sa candeur perdue. "La scène n'est rien et elle est pire que rien si elle n'est pas une chose merveilleuse", souligne Hofmannsthal vers 1900²⁶.

D'autres écrivains verront leur esthétique profondément influencée par celle de la féerie. Parmi eux Jean Cocteau et Marcel Proust, qui assistent dans leurs jeunes années aux représentations du Châtelet, et pour qui ces pièces à grand spectacle incarneront à jamais l'enfance d'un art devenu désespérément sinistre et bourgeois. À leurs yeux, la féerie est une matrice, un refuge maternel. Et sa disparition s'apparente à la perte de l'Eden originel.

"Je souhaite d'être lu par les personnes qui restent des enfants coûte que coûte. (...) Un regard qui donne sur la féerie primitive protège mieux que tous les soins de beauté, tous les régimes, contre les insultes de l'âge. Mais hélas ! ces personnes-là, qui veulent vivre chaudement pelotonnées dans le refuge de cette féerie crédule comme dans le ventre maternel, notre époque énervante les blesse par son désordre (...)"²⁷

Pour Jean Cocteau, la féerie restera toujours gage d'éternelle jeunesse, philtre de jouvence et donc source de création.

Équivalent populaire de l'opéra, cette forme théâtrale fait appel à la sensualité beaucoup plus qu'au logos. C'est pourquoi elle est pour certains le plus prometteur de tous les genres scéniques, pour d'autres un avatar dégénéré de l'art dramatique. Sartre, lui aussi marqué dans sa jeunesse par les spectacles du Châtelet, les interprète avec le recul comme autant d'indices d'une dégénérescence des pratiques théâtrales. Il dénonce dans *Les Mots* les effets pernicioseux d'une surenchère

spectaculaire exerçant une séduction par trop démagogique : "je n'aimais pas les fées²⁸", déclare-t-il avant d'analyser l'industrialisation (cinématographique) d'un type de divertissement bourgeois qu'il méprise. Mais là où Sartre ne voit que décadence et vulgarité, d'autres décèlent les ferments d'une renaissance théâtrale.

Le féerique moderne

La féerie est morte, vive la féerie. Si la *féerie* en tant que genre codifié n'est plus, au début du xx^e siècle, le *féerique* tend à se disséminer à travers l'ensemble de l'édifice théâtral. Toutes les ruptures, toutes les transgressions sont dès lors possibles.

Mais avant d'aborder cette question, une mise au point s'impose. À quoi renvoie exactement l'adjectif *féerique* ? Et en quoi le féerique est-il ou n'est-il pas assimilable au merveilleux ?

"La féerie réside tout d'abord dans l'art ou la puissance des fées et des génies, puis par extension dans ce qui semble relever de l'action de ceux-ci²⁹."

Une telle définition a beau être réductrice, elle a le mérite de nous ramener au sens premier d'un terme souvent employé à mauvais escient. Qui dit féerie dit, à proprement parler, intervention des fées. Par conséquent, si l'on passe du plan thématique au plan générique, il faut considérer la féerie comme l'équivalent théâtral des contes de fées. Or ces derniers constituent une source tout à fait distincte de celle que forment les récits mythiques qui alimentent la catégorie du merveilleux. Marie-Françoise Christout a donc tout à fait raison d'écrire que "le merveilleux féerique (...), bien que certaines affinités le lient au merveilleux mythologique, en diffère (...) profondément³⁰."

Pour résumer un débat qui mériterait de longs développements, posons que la féerie est féminine, populaire, enfantine et d'extraction folklorique, tandis que le merveilleux est masculin, aristocratique, adulte et

d'origine mythologique. Il a tendance à se prendre au sérieux, quand elle se veut ludique. Il est antique et vient d'ailleurs ; elle est moderne et ancree dans le patrimoine national.

La féerie, selon le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*³¹, est une mythologie "née de l'influence chrétienne", qui se veut rivale des mythologies païennes. Cependant très vite, l'Église prit ombrage des poétiques et innocentes *fées*, et les bûchers de l'Inquisition firent évanouir ce rêve inoffensif. (...) Persécutées par le christianisme, les *fées*, lassées de l'injustice humaine, se réfugièrent dans leur pays éthéré." C'est-à-dire "dans les ballades, les légendes, les traditions, et de là Shakspeare [sic] les fit monter sur la scène."

Cette ambivalence de la féerie, tiraillée entre christianisme et paganisme, le théâtre du XX^e siècle en a largement tiré parti. Fidèles aux idées formulées par Michelet dans *La Sorcière* (1862), certains dramaturges peignent les fées comme des divinités liées à la Nature, les représentantes d'une religion animiste. Pour Denise Boucher, la fée est même l'antithèse de la Vierge Marie. "Les fées, ce sont des femmes qui ont refusé d'arrêter de chanter et de danser à l'annonce de l'arrivée sur la terre du Christ (...) ³²". Écrire une féerie moderne (et ouvertement féministe) revient donc, en l'occurrence, à "exorciser l'unique, terrible et répressif modèle des femmes, la Vierge et la vierge ³³."

Au-delà de cet exemple, on constate que nombre de féeries au XX^e siècle sont des féeries à idées (pour ne pas dire à thèse ou à message) : féerie philosophique avec *L'Oiseau bleu*, féerie "écologiste" chez Alexandre Arnoux (*Petite Lumière et l'Ourse*), féeries politiques de Georges Jamati, féeries engagées pour Fernand Gregh, qui n'hésite pas à faire du Petit Poucet le porte-parole d'un discours antinucléaire. On peut certes voir dans la notion de féerie militante une contradiction dans les termes ; on est loin de la fonction de pur divertissement dévolue au genre au XIX^e siècle. Mais telle est bien l'une des principales mutations intervenues entre-temps. L'élément féerique, désormais, n'est plus gage de légèreté, d'amusement. Il sert au contraire de vecteur critique. D'où l'avènement de ce qu'on pourrait appeler des féeries noires, de *Knock* à *La Mandore*³⁴.

Du Merlin mégalomane et pervers de Jules Romains à la vieille fée sadique imaginée par Romain Weingarten, le schéma féerique est maintenu quoique profondément subverti. Il donne lieu aux dérives les plus morbides, aux variations les plus macabres. Ailleurs, ce sont des créatures supérieures, dotées de pouvoirs magiques, qui choisissent de récuser leur statut féerique pour devenir de simples femmes. L'Armide de Cocteau, la Hobereaute d'Audiberti, l'Ondine de Giraudoux, la Viviane de Jamati incarnent ce processus de *déféerisation*. Et lorsque par bonheur les fées acceptent de rester des fées, c'est au prix d'un sordide embourgeoisement (voir *La Princesse éveillée* de Jamati). "Voulez-vous des nouilles ou de la purée ?", demande la Reine à la Vieille Fée dans *La Belle au bois dormant* d'Henri Ghéon (1925). On ne saurait mieux illustrer le traitement prosaïque réservé aux emblèmes de la féerie dans le théâtre du xx^e siècle.

Irrévéréncieux à l'égard des contes canoniques, les dramaturges se montrent friands de réécritures déviantes. *L'Oiseau bleu* s'ouvrait sur une récapitulation anthologique des contes bleus les plus célèbres, qui pouvait passer pour un hommage. Mais la dimension parodique est en général trop perceptible pour être ignorée. Ainsi, dans sa *Belle au bois*, Jules Supervielle ne se contente pas de mettre en scène plusieurs personnages de Perrault, entremêlant en toute liberté les histoires de Barbe-Bleue, du Chat Botté et de la Belle au bois dormant. Il multiplie les anachronismes afin de tourner en dérision les clichés d'une esthétique datée. Et l'on pourrait en dire autant des multiples pièces proposant des relectures modernes de contes tels *Le Petit Chaperon rouge* ou *Peau d'âne*.

La féerie, qui avait "servi de creuset d'expérimentations pendant tout le xix^e siècle"³⁵⁷, conserve donc au xx^e ce rôle de laboratoire. Parce qu'elle échappe aux dogmes du théâtre traditionnel, elle se révèle notamment un excellent opérateur d'hybridations génériques. En présence d'une œuvre comme *Opéra parlé* d'Audiberti, on se demande si l'on a affaire à une pièce de théâtre en train de se transformer en opéra, ou à un spectacle lyrique en voie de théâtralisation ; à moins qu'il ne s'agisse d'un type de métamorphose plus complexe encore. Car la féerie peut aussi provoquer

des effets de brouillage entre genres scéniques et genres littéraires. Si *Opéra parlé* est un roman changé en objet théâtral, *Féerie pour une autre fois* s'apparente à une revue féerique condamnée à la forme romanesque. Quant à *La Folle du Ciel* de Lenormand ou à certaines pièces d'Henri Ghéon et Fernand Gregh, la critique ne s'est pas privée de souligner l'ambiguïté de leur statut, mi-dramatique mi-narratif – ou plutôt – *ni* dramatique *ni* narratif.

Une telle incertitude n'est pas sans poser le problème du spectaculaire. *A priori*, l'élément féerique est là pour accroître le degré de *spectacularité* d'une œuvre théâtrale. Or au *xx^e* siècle, on constate souvent le phénomène inverse. "Le luxe est une mort, note Jean Cocteau. Il gave. Il tue l'émerveillement (...)³⁶." Et dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, l'écrivain illustre cette idée en faisant de la défaite de Merlin le symbole d'un *désenchantement* généralisé, d'une désintoxication synonyme d'acceptation du réel. Arnoux, Gracq, Lenormand, Ghéon choisissent eux aussi de mettre en scène des féeries non machinées, dont la magie émane du seul langage. Principe qui est également au cœur du théâtre de Jean Genet.

"La féerie dont je parle n'a pas besoin de miroirs, d'étoffes somptueuses, de meubles baroques (...) il faut trouver le mot ou la voix³⁷."

Désincarnée, dépouillée, la féerie moderne se veut avant tout verbale : "point limite de l'excès, de l'irreprésentable, elle ne se réalise qu'en s'annulant dans l'éclatement et l'invisibilité³⁸", dit encore Genet. Elle est un passage à la limite, un vertige, une épreuve, une illusion qui permet paradoxalement de faire advenir un réel moins frelaté.

"C'est le réalisme dans l'irréel qui charme. Nous vivons tous dans cette féerie³⁹."

Cette remarque de Genet à propos du *Renaud et Armide* de Cocteau met

en évidence une troublante dialectique de l'artifice et de l'authentique. Comme l'écrit Céline, la féerie c'est à la fois l'"horreur des réalités"⁴⁰ et "la vérité dans l'absurdité"⁴¹.

Tantôt liée à l'exacerbation, tantôt à l'exténuation du spectaculaire, la féerie est-elle au bout du compte anti-théâtre ou comble du théâtre ? Sans doute cette question a-t-elle à voir avec celle du drame. À propos de la "bacchanale sous-marine"⁴² qui clôt le *Protée* de Paul Claudel, pièce à la fois farcesque et féérique, Sever Martinot-Lagarde parle d'un "[m]onde où s'annule le drame humain" et où "le fond de la mer devient, à l'instar du Ciel qu'il reflète, l'autre monde"⁴³, un monde idéal, harmonieux, exempt de conflits. La féerie serait donc, d'une certaine façon, l'envers du drame, l'incarnation d'un théâtre non dramatique. Un théâtre dé-dramatisé.

Force est de noter pour conclure que, contrairement à ce qu'affirme Roxane Martin, "l'histoire de la féerie" ne s'achève pas "à la veille de la Commune"⁴⁴, ni même vers 1900. Tant s'en faut. Ce qui prend fin à cette date, c'est un certain engouement pour la féerie en tant que divertissement populaire sans grand intérêt artistique. Mais ce qui commence alors est d'un autre ordre. L'esthétique féérique, après avoir fasciné les écrivains de la fin du XIX^e siècle, se met peu à peu à contaminer l'ensemble de la production théâtrale, au point de subvertir les modèles et les genres. Véritable trublion, elle mine de l'intérieur un édifice dont on croit à tort tout connaître ; si bien que la prise en compte de cet élément oblige à réviser bien des évidences et des idées reçues.

Réenchantement ou désenchantement de la scène ? Quoi qu'il en soit, la féerie a beaucoup à nous apprendre sur le théâtre du XX^e siècle, dont elle est l'une des facettes oubliées.

Hélène Laplace-Claverie

Notes

- 1 Henri Ghéon, "Propos divers sur le ballet russe", *NRF*, 1^{er} août 1910, p. 199.
- 2 Pièce de Denise Boucher créée au Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) le 10 novembre 1978.
- 3 Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952, Paris, Vrin, 1963, p. 9.
- 4 Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, thèse soutenue à l'Université Paris VIII en décembre 2003.
- 5 Sur l'histoire et la préhistoire de la féerie dramatique, voir l'ouvrage de Paul Ginisty, *La Féerie*, Paris, Louis Michaud, 1910 (rééd. Éditions d'Aujourd'hui, coll. "Les Introuvables", 1982).
- 6 Dans Alexandre Arnoux, *Petite Lumière et l'ourse*, féerie en 3 actes, Paris, Le Divan, 1923.
- 7 Voir le *Théâtre féerique* du premier (Fernand Gregh, *Théâtre féerique*, Paris, Éditions Nagel, 1950) et *La Belle au bois dormant* du second (Jean Richepin, *La Belle au bois dormant*, *L'Illustration théâtrale*, 25 janvier 1908).
- 8 Marie-Françoise Christout, *Le Merveilleux et le "théâtre du silence" en France à partir du xviii^e siècle*, Paris, Mouton-CNRS, 1965, p. 294.
- 9 Mélodrame féerie comique de Martainville et Ribié, créé au Théâtre de la Gaîté le 6 décembre 1806.
- 10 H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, *op. cit.*, p. 117.
- 11 R. Martin, *La Féerie romantique...*, *op. cit.*, p. 1-11.
- 12 Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, Bruxelles, Labor, coll. "Babel", 1998, p. 15-16.
- 13 P. Ginisty, *La Féerie*, *op. cit.*, p. 140.
- 14 *Ibid.*, p. 15.
- 15 Pièce créée le 25 octobre 1930 au Théâtre Pigalle.
- 16 L'accent est mis sur la disparité et la juxtaposition des tableaux. Ainsi, le neuvième se déroule dans une rue de Marseille, le dixième près du canal d'Amsterdam, le onzième dans un café de Saïgon, le douzième à San Francisco, etc.
- 17 Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, éd. Michel Decaudin, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 612.
- 18 Aspect qui reste très présent dans les féeries du xx^e siècle. Voir par exemple la façon dont Cocteau prend au pied de la lettre l'expression "le petit oiseau va sortir" dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*.
- 19 Voir les féeries d'Alexandre Arnoux, les pièces de Weingarten ou encore *La Petite Sirène* de Yourcenar.
- 20 F. Gregh, *Théâtre féerique*, *op. cit.*, p. 35.
- 21 P. Ginisty, *La Féerie*, *op. cit.*, p. 212.
- 22 Voir l'article de Patrick Besnier, "L'Ancienne Féerie", *Histoires littéraires*, n° 7, 2001, p. 47-54.
- 23 *Ibid.*, p. 51.
- 24 Théophile Gautier faisait déjà le même constat, quelques décennies plus tôt, dans ses chroniques théâtrales.
- 25 P. Besnier, "L'Ancienne Féerie", *op. cit.*, p. 51.
- 26 Phrase citée par P. Besnier dans son édition de Raymond Roussel, *La Seine*, Paris, Pauvert-BNF, 1994, p. 8.

- 27 Jean Cocteau, *Portraits-souvenir*, Paris, Grasset, 1935, coll. "Les Cahiers Rouges", 1984, p. 45.
- 28 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, coll. "Folio", 1972, p. 97.
- 29 M.-F. Christout, *Le Merveilleux et le "théâtre du silence"*, *op. cit.*, p. 280.
- 30 *Ibid.*
- 31 Article "Fée".
- 32 Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Montréal, Intermède, 1979 (texte figurant sur la quatrième de couverture).
- 33 *Ibid.*, p. 12.
- 34 Cette dernière pièce de Weingarten fut publiée chez Gallimard (coll. "Le Manteau d'Arlequin") en 1974.
- 35 R. Martin, *La Féerie romantique...*, *op. cit.*, p. 7.
- 36 Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 79 (Préface de *La Dame à la Licorne*, ballet en un acte).
- 37 Lettre de Jean Genet à Antoine Bourseiller à propos du *Balcon* (1969) ; *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 903.
- 38 *Ibid.*, p. XLIX (Introduction par Michel Corvin).
- 39 Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 609.
- 40 Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1952 et 1954, coll. "Folio", 1995, p. 21.
- 41 Robert Poulet, *Entretiens familiers avec Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Plon, 1958 ; cité par Michaël Donley dans *Céline musicien*, Paris, Nizet, 2000, p. 182.
- 42 Lettre de Claudel à Audrey Parr, 4 février 1926.
- 43 *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 173, mars 2004, p. 14.
- 44 R. Martin, *La Féerie romantique...*, *op. cit.*, p. I-14.