



**HAL**  
open science

# La féerie théâtrale au XXe siècle ou la parole enchantée

Marie Fourmaux

► **To cite this version:**

Marie Fourmaux. La féerie théâtrale au XXe siècle ou la parole enchantée. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.21-36. hal-04405645

**HAL Id: hal-04405645**

**<https://hal.science/hal-04405645>**

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 :*

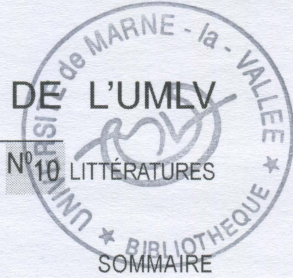
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

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

# La féerie théâtrale au xx<sup>e</sup> siècle ou la parole enchantée

Marie Fourmaux

**E**n réaction contre la tendance réaliste du théâtre traditionnel, des auteurs du xx<sup>e</sup> siècle donnent naissance à des œuvres dont la liberté de ton et de forme se joint à une thématique du merveilleux inattendue. Parmi elles figurent *L'Oiseau bleu* (1908) de Maurice Maeterlinck, *La Belle au bois* (1931) de Jules Supervielle, *Ondine* (1939) de Jean Giraudoux, *Renaud et Armide* (1943) de Jean Cocteau, *Le Roi Pêcheur* (1948) de Julien Gracq et *Opéra parlé* (1956) de Jacques Audiberti. Ces pièces participent de la facette poétique du théâtre irréaliste, renouant ainsi avec un genre dramatique répandu au xix<sup>e</sup> siècle et tombé depuis en désuétude : la *féerie*<sup>1</sup>. Le terme dérive du substantif *fee*<sup>2</sup>, que l'on peut rattacher au verbe *fari* "parler", dont est également issu *fable*. En effet, plus que de l'image, c'est de la parole que procède le théâtre féerique, puisque la théâtralité du texte dramatique repose sur la valeur performative des énoncés. La signification de chaque pièce se construit dans la tension entre le dit et le silence, le signifiant et le signifié, le lyrique et le prosaïque.

## Parole et silence

Pierre Larthomas met en garde contre la tentation de l'écriture romanesque<sup>3</sup>. Le premier écueil concerne les didascalies, dont le rôle prend une importance croissante au cours du xx<sup>e</sup> siècle. Qu'il s'agisse de di-

dascalies initiales, fonctionnelles ou expressives, leur multiplication manifeste l'intention directive du dramaturge, qui exige une mise en scène spécifique du décor, de la gestuelle et du ton des répliques. *Le Roi Pêcheur* abonde d'indications sur le débit de la voix, le ton et le sentiment qui doit être exprimé : "surpris", "bref et précis", "d'un ton ambigu", "s'esclafant d'un rire insultant", "glacé", "dans une terrible excitation". Ces didascalies, qui imposent un jeu très expressif et psychologique, sont souvent redondantes par rapport aux paroles elles-mêmes. Dans *Ondine*, l'écriture au passé composé – le temps du récit – de quelques didascalies confère à celles-ci une valeur narrative : "L'armure s'est défaite d'un coup. Ondine s'est précipitée sur les genoux de Hans<sup>4</sup>." Certaines didascalies d'*Opéra parlé* révèlent également une qualité plus littéraire que proprement dramatique, car les informations qu'elles délivrent sont difficilement représentables sur scène ou bien trop subjectives : "La Hobereaute surgit, splendide féminité juvénile. Sans doute était-elle cachée, tout près, sous des herbes membraneuses<sup>5</sup>." Le modalisateur "sans doute", en atténuant le caractère directif de l'information, laisse au lecteur la liberté d'imaginer la scène. C'est *L'Oiseau bleu* qui penche le plus vers l'écriture romanesque. En effet, chaque tableau est précédé d'une description détaillée du décor et des figurants, déployée quelquefois sur une page entière, et complétée au cours de l'action par d'autres didascalies.

Le deuxième péril réside dans le caractère trop rhétorique, pas assez naturel du discours. Ainsi, les répliques du *Roi Pêcheur* sont parfois ciselées comme des aphorismes : "Là où tu entres finit l'espoir et commence la possession<sup>6</sup>." Au troisième acte, les tirades d'Amfortas au sujet du Graal sont particulièrement longues et ésotériques, rehaussées de métaphores et de comparaisons précieuses. En cherchant à susciter une atmosphère d'attente et de tension, Gracq donne peut-être une trop grande place aux mots : l'austérité des idées abstraites qu'il développe peut rebuter le public. Dans *Ondine*, la virtuosité verbale et l'éclat des images risquent d'écraser le sens poétique et la sensibilité : la pièce frôle l'intellectualisme pur. Enfin, *La Belle au bois* et *Renaud et Armide* contiennent de longs monologues, supports des effusions lyriques des personna-

ges : ce procédé est considéré comme anti-théâtral, car trop construit.

Le troisième danger vient du caractère trop psychologique et intériorisé, pas assez spectaculaire de la situation. Ainsi, certains critiques accusent l'action de *Renaud et Armide* d'être artificielle et cérébrale, et ses acteurs de ne pas incarner les passions dont ils parlent. Aussi épurée qu'une tragédie racinienne, l'action suit les méandres des revirements sentimentaux d'Armide, héroïne écartelée entre son amour pour Renaud et sa fierté d'enchanteresse. Pour de nombreux critiques, la pièce relève d'une construction intellectuelle et artificielle, heureusement sauvée par la réussite du décor et de la lumière : "la féerie fait avaler la tragédie". Le même défaut est reproché au *Roi Pêcheur*, qui se focalise sur la lutte de volontés opposées : Amfortas, Kundry et Perceval s'affrontent verbalement pour un enjeu invisible et impalpable. Là encore, l'action dramatique consiste plus en paroles qu'en actions concrètes.

Que l'aspect visuel soit traité de manière elliptique ou hyperbolique, toutes les pièces reposent sur une poétique de la logorrhée verbale. En effet, le jeu des acteurs se réduit à des affrontements oraux et des épanchements lyriques. La profusion verbale règne, que ce soit par la longueur des tirades, la présence de monologues ou l'emploi d'une langue riche et colorée.

*L'Oiseau bleu* se caractérise par le traitement discontinu du dialogue : les interrogations et les exclamations des enfants alternent avec les explications des personnages détenteurs de savoir, c'est-à-dire la fée Bérylune, la Nuit et la Lumière. La forme dialoguée prévaut également dans *Le Roi Pêcheur*, avec là encore un déséquilibre du rapport de force entre le Simple et les initiés. Les réticences de Trévrizent et d'Amfortas face aux questions de Perceval fondent la tension de l'action : la rétention de la parole revêt autant d'importance que son débordement. Ainsi, les deux rencontres de Perceval et Kundry aux actes II et III<sup>e</sup> nécessitent un sens du dialogue et un art des silences propres à exprimer la tension de l'échange. La gestion de la parole prend toute sa valeur lors de la cérémonie du Graal, durant laquelle le silence de Perceval est rédhibitoire : "Personne ne peut plus répondre, puisque lui n'a pas répondu<sup>9</sup>." Comme

le remarque Annie-Claude Dobbs, “il y a une évidente sacralisation du mot et de ces deux modalités du langage qui sont toujours privilégiées chez Gracq : la question et la réponse<sup>10</sup>.” Le Graal est silence, tandis que la blessure “a son éloquence à elle”, elle est “bavarde”, comme une “bouche” dont “les lèvres bougent<sup>11</sup>”. Elle s’exprime par le biais de la parole rituelle des chevaliers, des conversations quotidiennes qu’elle alimente, de la parole persuasive qui amène Perceval à renoncer<sup>12</sup>. Cette omniprésence du non-dit s’oppose à l’efficacité du dialogue traditionnel.

*Opéra parlé* donne un autre exemple d’effusion verbale, non par la longueur des tirades, mais par la richesse et la verve de la langue. En réaction à l’exténuation du verbe dans le Nouveau Théâtre, Audiberti joue de l’accumulation, de l’énumération et de la digression, sources d’une prolifération verbale qui distend et déstructure le dialogue. Bien que de manière moins poussée, Giraudoux s’appuie également sur les mécanismes ludiques du langage pour perturber le déroulement de l’action. On relira le discours dithyrambique du surintendant des théâtres ou des explications pédantes du chambellan à Ondine dans l’acte II d’*Ondine*.

Au contraire de ces textes peu conventionnels, *Renald et Armide* respecte les règles classiques de pertinence et d’exhaustivité du discours : tous les renseignements nécessaires à la compréhension de l’intrigue sont fournis dès les premières scènes.

La langue des pièces féeriques est particulièrement riche et travaillée, que ce soit dans les didascalies ou dans le texte même. Mais plus qu’un emprunt aux procédés romanesques, la recherche stylistique découle de l’exploitation des potentiels poétiques du langage.

## Poésie et merveilleux

Du fait de la double énonciation, le théâtre s’appuie évidemment sur la fonction communicative du langage. La fonction poétique prend cependant une ampleur inhabituelle, quelquefois aux dépens de la clarté de la communication. Le primat du signifiant, le caractère cyclique du langage et la densité du sens sont symptomatiques d’une écriture poétique. On



assiste ici à une hybridation des genres, et plus précisément à une synthèse des genres théâtral et poétique. Ce théâtre rend mouvantes des frontières qui semblaient clairement établies.

C'est dans les fissures du langage quotidien que naît la poésie. En effet, le langage est redynamisé par des figures de style qui manipulent le rapport entre signifiant et signifié. Le procédé stylistique le plus employé est bien sûr la métaphore, instrument de brouillage des frontières entre les catégories logiques de la pensée.

*Le Roi Pêcheur* regorge de métaphores recherchées : la clarté lunaire de la blessure éclipse "le soleil exténué"<sup>13</sup> du Graal, le château est un navire figé pour avoir fixé trop longtemps un sillage<sup>14</sup>, le Graal est "lumière, musique, parfum et nourriture"<sup>15</sup>. Parmi les métaphores d'*Opéra parlé* se distinguent celles qu'utilise Lotvy pour célébrer son amour :

"Lotvy : De celle que j'aime la chair est plus claire que les étoiles de l'été. Des siècles ont forgé lentement sa lumière. (...) Elle est, dans la forêt, la rivière qui court sur le gravier profond. (...) Elle brille. Elle court, merveille de pouvoir, force démesurée<sup>16</sup> !"

La déesse est "la reine de la lumière, la présence de l'amour, l'herbe parfumée, la clarté des étoiles de l'été"<sup>17</sup>. Par une semblable métaphore naturaliste, la Marraine assimile la Belle au bois à la forêt bretonne : "Tu es le cœur de la forêt. Tu en es la profondeur et la fraîcheur"<sup>18</sup>.

Composé en alexandrins, *Renaud et Armide* présente le travail habituel de versification d'une tragédie racinienne, c'est-à-dire répétitions phoniques, inversions syntaxiques, rythme, etc. Le "langage à la façon du rêve"<sup>19</sup> qu'emploie Renaud fou constitue un phénomène poétique plus original, caractérisé par l'effacement des repères temporels, la disparition de la subordination, les répétitions et les débordements aboutissant à la dislocation de l'alexandrin :

"La chanson de Renaud, le roi qu'on porte en terre.  
Elle n'existe pas encore. On doit la taire  
Jusqu'à ce qu'elle existe. On doit la taire. On doit  
La taire. La chanson de roi Renaud, du roi  
Renaud<sup>20</sup>."

*Opéra parlé* offre un modèle de travail sur le matériau verbal. Audiberti emploie en effet une langue à la fois lyrique et argotique, pleine d'un archaïsme moyenâgeux et d'une joyeuse trivialité. Pour ce dramaturge qui cherche à rompre le conformisme de la langue usuelle, la connotation inventive prime sur la dénotation routinière : ainsi "moineau<sup>21</sup>" désigne non un oiseau mais un jeune moine. Facteur de surprise, la créativité verbale préside à la poétisation ludique de la prose quotidienne. La verve d'Audiberti s'épanouit dans le calembour – tel que "Dans le lac, le lac<sup>22</sup>" – et le néologisme – surtout forgé par dérivation suffixale – qu'il place dans la bouche du baron ou du sergent Rasibus<sup>23</sup>. L'accumulation de substantifs, de verbes et d'adjectifs favorise les jeux homophoniques, par exemple : "Il m'a buissonné... baladé... baladiné...<sup>24</sup>". Les assonances et les allitérations jouent le rôle de rimes intérieures dans un dialogue ponctué de vers libres. On reconnaît ainsi deux octosyllabes dans cette réplique : "J'ai des hommes, j'ai des sergents / munis d'engins très diligents<sup>25</sup>." La recherche de la mélodie débouche quelquefois sur l'agencement de vers rimés :

“Lotvy : Jeune fille, jeune fille, m'aimez-vous ?

La Hobereaute : Je vous aime.

Lotvy : Me voulez-vous pour époux ?

La Hobereaute : Ce soir même. (...)

Lotvy : Jeune fille, est-ce très doux ?

La Hobereaute : Je me noie.

Lotvy : Dis-moi ce qui naîtra de nous ?

La Hobereaute : Notre joie<sup>26</sup>.”

Le rythme et la cadence phonétique l'emportent sur la cohérence sémantique.

Irriguant et structurant le texte, les réseaux métaphoriques liés au merveilleux enrichissent l'action d'une dimension symbolique. Selon Paul Gorceix, la poésie ne peut exister sans symboles :

“Le symbole n'est pas une simple image ornementale ou didactique. Au-delà de sa valeur artistique, il se charge d'une

signification occulte et revêt une valeur 'ontologique'. Produit de l'inconscient qu'elle libère, l'image symbolique coïncide avec une interprétation intuitive du monde. De sa source découle sa portée infinie<sup>27</sup>."

Le symbole, qui parle à l'inconscient, doit bien être distingué de l'allégorie, qui est une construction intellectuelle.

Penchons-nous d'abord sur les éléments naturels, qui sont les symboles dominants du merveilleux. Lieu de remise en question, la forêt est la matérialisation des troubles poussées de l'inconscient. Symbole d'isolement et d'étouffement, elle encercle le château de Montsalvage<sup>28</sup>, le château de la Belle au bois, le lac de la Hobereaute. Elle borde la cabane de bûcherons de *L'Oiseau bleu* et devient même un élément agissant dans le cinquième tableau de l'acte III, lorsqu'elle tente de tuer Tytyl et Mytyl<sup>29</sup>. Espace intermédiaire entre l'étrangeté sylvestre et la civilisation humaine, l'eau symbolise le passage vers l'Ailleurs. Perceval rencontre Amfortas en train de pêcher, "comme le passeur au bord d'un fleuve<sup>30</sup>". Les lieux aquatiques sont à la fois fascinants et dangereux, à l'instar de la créature surnaturelle qu'ils abritent. Ainsi, Lotvy identifie par un jeu d'homonymie le lac et le pouvoir séducteur de la Hobereaute : "Tu m'as tendu ton lac, ton piège<sup>31</sup>." Le retour à la vie de la Belle au bois est ainsi commenté par le Chat Botté : "Vous marchez comme sur les flots<sup>32</sup>".

Lié à l'élément aquatique, le poisson est le symbole du Christ. Kaylet assimile le poisson pêché par Amfortas à Perceval, figure du Sauveur : "Il a des écailles comme de l'argent ! Il brille comme la cotte du chevalier<sup>33</sup> !" Lotvy est également identifié à une figure christique par son heaume "surmonté comme d'une nageoire dorsale de poisson<sup>34</sup>", ainsi que par sa mort rédemptrice sur le tronc d'un arbre. Animal antinomique du poisson, l'oiseau est présent au cœur de *L'Oiseau bleu*, évidemment, et dans le nom de la Hobereaute, qui désigne la femelle d'un rapace. Comme l'arbre, l'oiseau est classé par Bachelard parmi les images ascensionnelles, expression du désir de légèreté et de spirituel.

Ce réseau cosmologique est prolongé par l'évocation de la nuit et de

la lune. Ces éléments sont particulièrement présents dans *L'Oiseau bleu*, puisque les aventures de Tytyl et Mytyl se déroulent durant la nuit de Noël. L'astre nocturne est inclus dans le nom de la fée Bérylune ; les enfants rencontrent la Nuit personnifiée ; ils s'aventurent dans le cimetière à minuit et explorent la forêt au clair de lune ; la voisine met les extravagances des enfants sur le compte d'un rayon de lune. Les autres pièces sont reliées au monde nocturne d'une manière plus lâche : Ondine et Hans se rencontrent un soir ; Perceval subit l'épreuve du Graal durant la nuit. Plus largement, les pièces s'inscrivent dans la dualité entre l'obscurité et la lumière, particulièrement bien illustrée dans *Le Roi Pêcheur* : l'éclat du Graal, les torches, la lumière qui pénètre dans la cabane de Trévrizent, l'armure blanche et le grand manteau blanc que revêt Perceval s'opposent à l'obscurité, à la brume, au Château noir de Clingsor. À cette antinomie essentielle s'attache une série d'oppositions symboliques : noir et clair, froid et chaud, opaque et transparent, invisible et visible, impur et pur.

Causes d'égarement géographique et mental, la forêt, la nuit et l'eau sont trois variantes d'un même motif, celui du labyrinthe. Les sinuosités de cette figure de l'inconscient dérobent aux regards du profane non seulement les dangers qui le menacent, mais l'enjeu même de sa pérégrination. Entre le point de départ et le point d'arrivée, l'aventurier emprunte des voies pré-tracées ou doit choisir son itinéraire, voire se forger un chemin par la ruse ou la violence à travers murailles et chimères. L'obscurité, réelle ou psychique, constitue parfois la principale embûche. C'est le drame de Perceval : une fois l'obstacle physique franchi et le but de la quête à portée de main, les discours de Trévrizent et d'Amfortas continuent à entretenir sa cécité. *Renaud et Armide* se joue dans un jardin magique protégé par une enceinte sans porte, synthèse entre le labyrinthe et l'*hortus conclusus*, "jardin d'amour" proche du *locus amoenus*, topos médiéval de la nature édénique. Les jardins des palais de la Nuit, des Bonheurs et du Royaume de l'Avenir sont également des espaces labyrinthiques : "Le motif du dédale réapparaît dans *L'Oiseau bleu* où Tytyl ouvre, comme Ariane, tour à tour, sept portes dont la septième – chiffre symbolique – aboutit à un jardin de rêve<sup>35</sup>." Le labyrinthe protège en

son sein un espace paradisiaque à l'accès difficile, de même que le monde du rêve est isolé du monde de la veille par les détours obliques de l'inconscient.

Certains objets ont également valeur symbolique. Le Diamant magique confié à Tyltyl par la fée Bérylune ouvre les yeux. Or, le diamant est réputé pour dissiper les mauvais rêves, les peurs et les fantasmes. Par ailleurs, le béryl – inscrit dans le nom "Bérylune" – est une pierre verte qui a la propriété de clarifier la vue<sup>36</sup>. Le Diamant s'apparente à la pierre verte de la Hobereaute, qui, telle la pierre philosophale, symbolise la supériorité du spirituel sur le matériel. La nature alchimique du talisman païen se retrouve dans l'anneau d'Orphée, qui marie Armide à l'au-delà et matérialise sa vocation pour le spirituel : "C'est du feu d'or ! / Le feu de l'alchimiste et de la salamandre<sup>37</sup>." De même, le Graal est décrit par Wolfram von Eschenbach comme une pierre brillante, un joyau. Ces objets magiques sont tous des symboles de quête spirituelle.

Pivots du questionnement sur le conscient et l'inconscient, la vie et la mort, le même et l'autre, les symboles entretiennent une relation particulière avec le nocturne, élément le plus propice à l'épanouissement de l'imaginaire. Le poids suggestif des mots et la mise en scène convergent pour élever la représentation à une dimension mythique.

## Théâtre et opéra

La poéticité du langage s'accompagne dans les féeries de la recherche d'un certain lyrisme. Désignant à l'origine la poésie chantée, le terme *lyrisme* est attaché à des caractéristiques telles que la sensibilité traduite par l'image, l'émotion personnelle, la subjectivité. Le théâtre du merveilleux entretient avec ce mode d'expression des rapports étroits, se rapprochant ainsi de l'opéra, art lyrique par excellence. Les pièces exploitent en effet toutes les ressources de la langue pour chanter l'*émerveillement* provoqué par le merveilleux. La dimension lyrique se révèle dans le travail sur la musicalité de la langue, dans l'exaltation du caractère magique de la parole, et enfin dans le pouvoir d'évocation du nom.

Depuis sa naissance, la féerie est une forme de spectacle proche de l'opéra, du fait de la place accordée au chant et à la danse, ainsi qu'aux costumes et aux décors. Dans les féeries modernes, l'insertion de poèmes ou de chansons dans la trame du dialogue est le mode d'inscription le plus évident de l'écriture poétique dans le texte dramatique. S'y associe souvent un travail approfondi du signifiant, en particulier dans le rythme métrique, dans la concentration des phénomènes sonores d'allitérations et d'assonances, et dans la rime.

Dès le lever de rideau de *La Belle au bois*, une didascalie nous apprend que "La Belle chante les Compagnons de la Marjolaine<sup>38</sup>". Le chant surgit ensuite à de nombreuses occasions : à l'acte I devant les cadeaux offerts par Barbe Bleue ; à l'acte II lorsque la Marraine ensorcelle la Belle au bois ; à l'acte III durant le rêve de la Belle au bois, du Chat Botté et de Barbe Bleue. La pièce se termine par le duo des amants et la ritournelle de la Belle au bois, "chantant, même air qu'au début de l'acte<sup>39</sup>". Tous les passages chantés sont signalés de manière matérielle par un marquage typographique particulier, à savoir le découpage en vers et strophes et l'emploi de l'italique.

La présence du chant est encore plus marquée dans *Opéra parlé*, et cela dès le titre qui revêt la forme d'un oxymore pour revendiquer le genre hybride auquel appartient l'œuvre. Sur le modèle de Shakespeare, Audiberti émaille son texte de fragments versifiés plus ou moins longs, chansonnette primesautière ou couplet poétique, reconnaissables par le retour à la ligne et les majuscules de début de vers. Certaines chansons sont désignées comme telles par une didascalie, par exemple les complaintes entrelacées de Massacre et Aldine : "Il chante, douloureux, cependant qu'à sa litanie s'entrecroisent les élans, également chantés, du chœur d'Aldine<sup>40</sup>." On remarque également des énoncés au statut plus flou, versifiés mais peut-être pas chantés<sup>41</sup>. Il revient alors au metteur en scène de choisir le mode d'expression le mieux adapté à son projet. Par la longueur de certains passages chantés ou versifiés, *Opéra parlé* perpétue les goûts et les tendances de l'âge baroque : les discours mesurés de la Hobereaute, de Lotvy, d'Aldine et de Massacre sont les "partitions

des grands airs où la rhétorique appelle la musique<sup>42</sup>”.

Jean-Yves Guérin relève deux exemples de stichomythie assouplie, “véhicule mélodique des sentiments<sup>43</sup>”. Le premier est constitué par deux quatrains hétérométriques déclamés par Lotvy et la Hobereaute, et entrecoupés des plaintes de Massacre<sup>44</sup>. Le second est un dialogue lyrique entre Massacre et Aldine, dans lequel s’opposent les sonorités rugueuses et douces, les images naturalistes et éthérées<sup>45</sup> : deux monologues se croisent, comme à l’opéra, pour exprimer la communication impossible<sup>46</sup>. Ces divers fragments poétiques ne sont pas gratuits, mais jouent un rôle informationnel en nous renseignant sur l’état d’esprit des personnages. La proximité avec l’opéra se lit dans l’association des quatre protagonistes avec les quatre rôles lyriques traditionnels : la Hobereaute en soprano, Lotvy en ténor, Aldine en contralto et Massacre en baryton. En outre, le lyrisme des dialogues est rehaussé par un accompagnement instrumental composé de trompettes, de mandores ou de cloches, qui rythment les scènes militaires, ludiques ou religieuses. Enfin, on peut détecter des parallèles avec certains opéras connus : le druide se tient debout sur un rocher au premier acte, tel Wotan dans *Siegfried* ; les trois acteurs du triangle amoureux meurent à la fin, comme dans *La Tosca*<sup>47</sup>.

On observe le même glissement du théâtre vers l’opéra dans *Renaud et Armide*. Cocteau voulait en effet écrire un opéra parlé :

“Si je me suis inspiré de quelque ouvrage, ce serait plutôt à la musique de théâtre que je serais redevable. Je ne parle pas de la musique du verbe, toujours inadmissible à l’origine et qui ne doit se produire que par accident. Je parle de la science d’un Gluck et d’un Wagner en ce qui concerne l’enchaînement et le développement des thèmes. *Orphée, Tristan et Ysolde*, restent des exemples d’un mécanisme idéal de longues et de brèves, de précisions et de cris du cœur<sup>48</sup>.”

La pièce est écrite comme un opéra, avec des quatuors, des duos, des solos<sup>49</sup>. Cocteau qualifie lui-même sa pièce de “quatuor à cordes voca-

les<sup>50</sup>”, avec Armide en soprano, Renaud en ténor, Oriane en contralto et Olivier en baryton. Au reste, certains critiques pensent que cette pièce aurait fait un bon opéra. On y trouve des morceaux de bravoure, par exemple le duo d’amour des deux amants<sup>51</sup> ou le lamento de Renaud. Le glissement vers l’opéra est alors souligné par le commentaire d’Armide : “Vois il gonfle son col./ Il cherche sa chanson comme le rossignol<sup>52</sup>.” Le lyrisme trouve un autre mode d’expression dans la folie de Renaud : devenu “son propre troubadour”, le roi “chante l’avenir comme les jours passés<sup>53</sup>” au moyen de quatrains d’octosyllabes. Ses divagations font référence à une balade populaire : “Le roi Renaud de guerre revint / Portant ses tripes dans sa main.” En outre, la pièce est composée en alexandrins rimés, renouant ainsi avec la tragédie classique et le drame romantique. Pour Jean Touzot, l’œuvre offre successivement “des couacs délibérés ou des effets d’arpège à la rime<sup>54</sup>”. Cette affinité avec l’opéra ne doit pas étonner, puisque Armide, personnage peu présent dans la littérature, hormis chez le Tasse, a fortement inspiré l’art lyrique. La première grande version est la mise en musique du poème de Quinault par Lully en 1686. Il existe une dizaine d’opéras centrés sur ce personnage, composés entre autres par Gluck en 1777, Haydn en 1784, Rossini en 1817.

*Le Roi Pêcheur* se pose également en héritier d’une tradition lyrique. En effet, la pièce emprunte de nombreux éléments thématiques à l’opéra de Wagner, *Parsifal*. Certains critiques constatent d’ailleurs que la pièce souffre de l’absence d’accompagnement musical. Enfin, *Ondine* comporte aussi un lien avec l’opéra, par le biais de l’enchâssement dans l’acte II de répliques d’un opéra, *Salammô*.

À l’instar de la voix d’Orphée, qui exerçait sur son auditoire un attrait envoûtant, la parole poétique est volontiers définie comme sortilège ou charme. Il n’est donc pas étonnant que les pièces féeriques soient reliées entre elles par un réseau lexical tissé de quelques termes récurrents : *enchantement*, *charme*, *chant*, qui appartiennent tous à la même famille étymologique, mariant art lyrique, magie et sensualité. Commençons par le plus anodin : *chant*<sup>55</sup>. Issu du latin *cantus*, ce substantif désigne l’émission de sons musicaux par la voix humaine. Plus riche de sens



est le mot *enchantement*<sup>66</sup>, dérivé de *enchanter*, emprunt au latin *incantare* “chanter des formules magiques, ensorceler”, adapté d’après *chanter*. Synonyme de *charmer*, ce verbe signifie “soumettre à un pouvoir magique, à un charme irrésistible et inexplicable”. Par affaiblissement de sens, il signifie “remplir quelqu’un d’un vif plaisir”. L’*enchantement* désigne donc une “opération magique” et, par extension, un “charme irrésistible”. Nous retrouvons ainsi le terme le plus ambigu, *charme*<sup>67</sup>. Issu du latin *carmen*, il signifie “formule rythmée, notamment magique”, d’où le sens littéraire “chant”. Le *charme* désigne d’abord une “formule magique”, puis par métonymie une “puissance magique” et, par extension, un “objet magique”. L’affadissement progressif du sens initial donne au mot le sens poétique de “influence vague, mystérieuse”, puis au xvii<sup>e</sup>, de “attrait, qualité qui a le pouvoir de plaire”, d’où, dans le vocabulaire de la séduction, “attraits physiques d’une femme”. Le rapprochement de ces différents termes montre le double lien entre la magie et l’amour d’une part, la parole chantée et l’ensorcellement d’autre part.

Dans *Opéra parlé*, la puissance des mots est affirmée dès les premières pages, lorsque le Maître Parfait “lance un appel bizarre : Holavaïlaou... ou... éou...”<sup>68</sup> pour faire apparaître la Hobereaute. Cette dernière “connai[t] les mots mécaniciens<sup>69</sup>” qui lui permettent de s’affranchir de la gravité et des distances. Le pouvoir maléfique des mots est également reconnu dans *La Belle au bois* lors de la scène d’envoûtement de la Belle par sa Marraine. Celle-ci entonne une berceuse “d’une voix basse et magique” et la Belle au bois détecte vite l’effet maléfisant de cette “chanson empoisonnée<sup>60</sup>”. De même, Armide mêle au rite d’ensorcellement de Renaud un “chant continu qui siffle entre [s]es mains<sup>61</sup>”. Pour contrer ce charme maléfique, Olivier égrène une litanie de saints qui tire Renaud hors de sa torpeur : “La prière de l’autre enchantait son oreille<sup>62</sup>.”

*Renaud et Armide* constitue dans son ensemble une apologie de l’essence magique du verbe. En effet, selon Jean Vigneron, la pièce entière porte sur la puissance du verbe comme moyen de persuasion, d’enchantement, de connaissance mutuelle, de préservation<sup>63</sup>. Jean Touzot

renchérit : "Dans cet hybride on reconnaît des airs d'opéra, les formules de la magie, les litanies du mystère chrétien<sup>64</sup>." Enfin, *Ondine* n'évite pas le poncif du chant des sirènes, que les ondines reprennent à leur compte pour tenter de séduire Hans :

"Ondine : C'est le chant des trois sœurs. Aucun ondin n'y résiste...  
(...)

Le chevalier : C'est charmant. Ce devait être à peu près cela le chant des sirènes.

Ondine : Ça l'est justement. Elles l'ont copié !...<sup>65</sup>"

Finalement, la seule magie efficace au théâtre est celle du langage poétique. Espace magique où même l'immatériel peut voir s'offrir une existence matérielle, la poésie célèbre la parole chantée, la parole magique et la parole évocatoire. Car au théâtre, dire, c'est agir, créer et chanter tout à la fois.

**Marie Fourmaux**

## Notes

- 1 Paul Ginisty, *La Féerie*, Plan-de-la-tour, Éd. d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, 1982, p. 240.
- 2 Voir l'article "Fée", Alain Rey (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, p. 1408.
- 3 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980, p. 330-366.
- 4 Jean Giraudoux, *Ondine*, Paris, Grasset, coll. Le Livre de poche, (1<sup>e</sup> éd. 1939) 1990, p. 31.
- 5 Jacques Audibert, *Opéra parlé*, in *Théâtre III*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, (1<sup>e</sup> éd. 1956) 1996, p. 109.
- 6 Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, Paris, J. Corti, (1<sup>e</sup> éd. 1948) 1996, p. 141.
- 7 Henri Ghéon, "Destinée du théâtre en vers", *Voix françaises*, 21 mai 1943.
- 8 J. Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 83-88 et p. 117-122.
- 9 *Ibid.*, p. 149.
- 10 Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, p. 77.
- 11 J. Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 21.
- 12 Patrick Marot, "Le Roi Pêcheur : le Graal ou l'envers de la représentation", *CAIEF*, n° 47, mai 1995, p. 126.
- 13 J. Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 34.
- 14 *Ibid.*, p. 99 ; cf. "Le château coule à pic dans ses branches, mais il coule pavillon haut." (p. 34).
- 15 *Ibid.*, p. 137.
- 16 J. Audibert, *Opéra parlé*, *op. cit.*, p. 159.
- 17 *Ibid.*, p. 164 ; cf. "Aldine : Ma dame est belle... Comme le jour... Les fleurs sauvages... Le gravier bleu... Les grandes herbes... L'argent, la lune..." (p. 130).
- 18 Jules Supervielle, *La Belle au bois*, Paris, Gallimard, NRF, (1<sup>e</sup> éd. 1931) 1932, p. 11.
- 19 Jean Cocteau, *Renaud et Armide*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, (1<sup>e</sup> éd. 1948) 1990, p. 353.
- 20 *Ibid.*, p. 262.
- 21 J. Audibert, *Opéra parlé*, *op. cit.*, p. 157.
- 22 *Ibid.*, p. 110.
- 23 *Ibid.*, "buissonné" (p. 156), "cognasse" (p. 115), "faribolette" (p. 132), "fiérote" (p. 149), "licornifler" (p. 131), "nonnain" (p. 163), "putanat" (p. 158), "tope curette" (p. 123).
- 24 *Ibid.*, p. 156 ; cf. "Je suis détroussé, délabré, désopilé..." (p. 156).
- 25 *Ibid.*, p. 158 ; cf. "Que (...) toutes les haquenées du diable, composent/ autour de ma petite main rose/ la sphère des métamorphoses." (p. 131) : c'est moi qui souligne et place la coupe.
- 26 *Ibid.*, p. 125.
- 27 Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maeterlinck*, Paris, PUF, 1975, p. 180.
- 28 "cette forêt étouffante qui gagne comme une lèpre, qui emmure le château", J. Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 20.
- 29 P. Gorceix, *Les Affinités allemandes...*, *op. cit.*, p. 256.
- 30 J. Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 78.

- 31 J. Audiberti, *Opéra parlé*, *op. cit.*, p. 143.
- 32 J. Supervielle, *La Belle au bois*, *op. cit.*, p. 125.
- 33 J. Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 74.
- 34 J. Audiberti, *Opéra parlé*, *op. cit.*, p. 139.
- 35 P. Gorceix, *Les Affinités allemandes...*, *op. cit.*, p. 274.
- 36 Pierre-Emmanuel Coudert, "Rêve et ésotérisme dans *l'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck", *Merveilles & Contes*, vol. III, n°2, décembre 1989, p. 229.
- 37 J. Cocteau, *Renaud et Armide*, *op. cit.*, p. 283.
- 38 J. Supervielle, *La Belle au bois*, *op. cit.*, p. 11.
- 39 *Ibid.*, p. 187.
- 40 J. Audiberti, *Opéra parlé*, *op. cit.*, p. 136 ; cf. les autres passages chantés : p. 116, 127, 133, 139, 145.
- 41 *Ibid.*, les passages versifiés : p. 114, 142, 149 et 168-9.
- 42 Jean-Yves Guérin, *Le Théâtre d'Audiberti et le baroque*, Paris, Klincksieck, coll. Théâtre d'aujourd'hui, 1976, p. 208.
- 43 *Ibid.*, p. 209.
- 44 J. Audiberti, *Opéra parlé*, *op. cit.*, p. 125.
- 45 *Ibid.*, p. 136.
- 46 J.-Y. Guérin, *Le Théâtre d'Audiberti...*, *op. cit.*, p. 210.
- 47 François Pierson, Paris-Journal, 27 septembre 1958.
- 48 J. Cocteau, Préface de *Renaud et Armide*, *op. cit.*, p. 216.
- 49 M. Mourlet, Les Nouvelles littéraires, 8 mai 1969.
- 50 Jean Cocteau cité dans *Vedettes*, 20 février 1943.
- 51 J. Cocteau, *Renaud et Armide*, *op. cit.*, p. 234.
- 52 *Ibid.*, p. 246.
- 53 *Ibid.*, p. 257 et 258.
- 54 Jean Touzot, "Renaud et Armide, dernier feu de la tragédie en vers ?", *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 178-179, avril-septembre 1993, p. 172.
- 55 Voir l'article "Chant", Alain Rey (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 699.
- 56 Voir l'article "Enchantement", *ibid.*, p. 1233.
- 57 Voir l'article "Charme", *ibid.*, p. 707.
- 58 J. Audiberti, *Opéra parlé*, *op. cit.*, p. 109 ; cf. pour la convaincre d'épouser Massacre (p. 125).
- 59 *Ibid.*, p. 136.
- 60 J. Supervielle, *La Belle au bois*, *op. cit.*, p. 102.
- 61 J. Cocteau, *Renaud et Armide*, *op. cit.*, p. 254.
- 62 *Ibid.*, p. 278.
- 63 Jean Vignerot, La Croix, 4 mai 1969.
- 64 J. Touzot, "Renaud et Armide, dernier feu...", *op. cit.*, p. 177.
- 65 J. Giraudoux, *Ondine*, *op. cit.*, p. 44-45.